


# M. v. Schwind

von

Friedrich Haack

Liebhaber-Ausgaben



Nr. 31

# Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen
herausgegeben von H. Knackfuß

31

# M. v. Schwind

1913

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing

# M. v. Schwind

## von Friedrich Haack

Mit 176 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitten, darunter 6 farbigen Kunstbeilagen

Vierte, verbesserte Auflage



1913

Bielefeld und Leipzig

Verlag von Velhagen & Klasing

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld.





Bildnis Moritz von Schwinds
von Franz Lenbach

# Vorwort zur ersten Auflage.

Die Verlagshandlung hat mir die Redaktion des vorliegenden Bändchens in dankenswerter Weise fast gänzlich überlassen. Allerdings habe ich einigen Wünschen, die an mich ergangen sind, Rechnung getragen und verschiedene Abbildungen aufgenommen, die mir persönlich weniger wichtig erschienen. Ferner ist mir ein früherer Schüler des Künstlers, der Maler und Prähistoriker Herr Professor Dr. phil. Julius Naue, München, der sich schon mehrfach — so bei der Gründung des Schwind-Denkmals — um die Manen seines Meisters ruhmvollst verdient gemacht hat, bei der Auswahl und Datierung der Abbildungen mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Es ist mir daher eine angenehme Pflicht, Herrn Professor Dr. Naue auch an dieser Stelle meinen allerwärmsten Dank auszusprechen. Im großen ganzen aber ist die Besorgung, Auswahl, Anordnung, Datierung und Bezeichnung der Abbildungen mein Werk, wofür ich auch die Verantwortung im wesentlichen allein zu tragen habe. In der Datierung der Abbildungen steckt ein gut Teil meiner eigentlichen kunstgeschichtlichen Arbeit. In der Anordnung habe ich im wesentlichen die chronologische Reihenfolge eingehalten, frühere Fassungen ein und desselben Gegenstandes aber der letzten endgültigen Fassung direkt vorangestellt. Ferner habe ich die kleinen Ölbilder alle zusammengestellt, weil ich glaube, daß sie so die kräftigste Wirkung hervorbringen. Endlich hat bei der Anordnung auch die Rücksicht auf den beschränkten Raum mitgesprochen. Bei der Auswahl der Abbildungen bin ich hauptsächlich von dem Gesichtspunkt ausgegangen, solchen Leuten, die von M. von Schwind noch nichts kennen, seine Hauptwerke vor Augen zu führen und ihnen das reiche Schaffen des Künstlers in seiner ganzen Mannigfaltigkeit von der „Legende" bis zum Schwank zu veranschaulichen. Ferner suchte ich aber auch möglichst viel Neues zu bringen. Sodann habe ich besonderen Wert auf Handzeichnungen des Künstlers gelegt, da er gerade darin so Außerordentliches geleistet hat. Endlich sind alle Perioden seiner Tätigkeit, fast jedes Jahr, durch Abbildungen vertreten. Der Text ist den Illustrationen angepaßt. In erster Linie kam es mir darauf an, den Inhalt der Abbildungen zu erklären und zu erläutern. So kommt es, daß ich über einzelne Abbildungen, die einer ausführlichen Erläuterung bedürfen, sehr viel, über andere, die sich von selbst erklären, kein Wort geschrieben habe. Sodann war ich bestrebt, an der Hand der Abbildungen die künstlerische Eigenart Schwinds zu charakterisieren, endlich den Zusammenhang zwischen der Kunst und der Persönlichkeit des Mannes herauszuarbeiten. Auch beim Text suchte ich denen, die von Schwind nichts wissen, ein möglichst abgerundetes Lebensbild zu geben und zu diesem Zwecke habe ich die vorhandene Literatur stark ausgebeutet, ja sogar in reichlicher Anzahl Äußerungen meiner Vorgänger, die mir besonders gut und bezeichnend erschienen, wortwörtlich unter Anführungsstrichen übernommen. Wer aber die Literatur über Schwind kennt, wird mir zugeben, daß ich auch neue Gesichtspunkte beigebracht habe. Endlich hat mir wiederum Herr Professor Dr. Naue in liebenswürdigster Weise einige charakteristische Äußerungen Schwinds mitgeteilt, die ich in die Darstellung verwoben habe. Neben diesem Herrn hat mich auch Herr Professor Dr. Holland, dessen Schwind-Monographie mir als Hauptquelle diente, in der uneigennützigsten Weise persönlich unterstützt. Auch ihm sei mein herzlichster Dank gesagt! . . . . . . . . . . . . . . . .

München (1897).

Dr. Friedrich Haack.

# Vorwort zur dritten und vierten Auflage.

Bei der Vorbereitung der dritten Auflage galt es vor allem, das inzwischen erschienene umfassende Werk: Klassiker der Kunst. Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen. Herausgeg. von Otto Weigmann. Stuttgart und Leipzig, 1906“ in jeder Beziehung zu berücksichtigen. Daraus habe ich auch ein paar hübsche Bilder in unser Büchlein herübergenommen, das überdies eine wertvolle Bereicherung durch mehrere neue Buntdrucke erhalten hat. Endlich habe ich den gesamten Text noch einmal gründlich durchgesehen und durchgefeilt, wobei ich alle unnützen Fremdwörter auszumerzen bemüht war. Meinem Jugendfreund Felix Guerlin in Berlin und meinem lieben Kollegen August Gebhardt in Erlangen sei auch an dieser Stelle für ihre Mitwirkung beim Korrekturenlesen herzlich gedankt! —

Die vierte Auflage ist im wesentlichen ein Neudruck der Dritten.

Erlangen, im Januar 1908 u. Weihnachten 1912.

Prof. Dr. Friedrich Haack.



Moritz von Schwind
vor der Staffelei mit dem Titelbild der „Sieben Raben“ (vgl. Abb. 93).
Wohl aus dem Jahre 1857. Nach einer Albertschen Photographie vergrößert.

# Moritz von Schwind.

> Die vornehmste Pflicht des Geschichtsschreibers besteht nach meiner Ansicht darin, nach Objektivität zu streben. Objektivität zu erreichen, ist ihm aber versagt. Niemand kann aus dem Gedankenkreise heraus, in den ihn Naturell, Bildung, Erziehung und Eindrücke aller Art hineinzwängen. In diesem Sinne bekenne ich mich zu dem Paradoxon:
> Die einzig wahre Objektivität ist eine ehrliche Subjektivität.

Wo immer von deutscher Kunst die Rede ist, darf der Name M. von Schwinds nicht vergessen werden. „Schwind gebührt ein Ehrenplatz in der deutschen Kunstgeschichte. Von Zeit zu Zeit bringt jedes Volk einen Sohn hervor, in dessen Schöpfungen sich sein Wesen besonders klar und schön widerspiegelt, der dem ganzen Volke zum Herzen spricht und daher unmittelbar von ihm verstanden, von ihm geliebt und verehrt wird, und dem ein ewiges Gedächtnis bei seinem Volke gewiß ist. Ein solcher Mann ist Moritz von Schwind gewesen. Was wir alle dunkel empfinden, wonach wir uns schmerzlich sehnen, das hat er freudig sein eigen genannt, das hat hell und klar vor seinem entschleierten Blick gestanden. Schwind vertritt das Deutsche in der Kunst: die Individualistik, den Humor, die Phantasiefülle, das deutsche Gemüt und die echt deutsche Märchenstimmung. Zur Zeit, als Dürer seine schrankenlose Erfindungsgabe in die Offenbarung St. Johannis, das Marienleben und die Passionsfolgen ausströmen ließ und Holbein den unvergleichlichen Totentanz schuf, klang die deutsche Grundstimmung in der deutschen Kunst jeglicher Art kräftig an. Aber seit dem Dreißigjährigen Kriege ward sie von fremden Weisen, wenn nicht ganz zum Schweigen gebracht, so doch laut übertönt. Cornelius hat nun versucht, sie wieder zum Klingen zu bringen, und Schwind hat sie mit der größten natürlichen Leichtigkeit angestimmt“ [1]).

Bis zum Dreißigjährigen Kriege hat sich der Deutsche in seiner Kunst deutsch gegeben. Gleichviel auf welchem Gebiete: in der Malerei wie in der Bildnerei, im Kunsthandwerk wie in der Baukunst. Wir vermögen gegenwärtig noch auf fröhlicher Wanderung durch deutsche Lande an der Individualistik, an der lustigen Eigenwilligkeit zu erkennen, daß ein Gebäude vor dem Dreißigjährigen Kriege errichtet worden ist. Und gerade so drückt jedes einzelne Bild oder Bildwerk, das vor dem Kriege geschaffen wurde, menschliche Empfindung aus, jedwedes ist von allen anderen verschieden, besitzt seine ihm allein zukommende Eigenart, führt gleichsam ein Einzelleben für sich. Selbst das Hereinbrechen der italienischen Renaissance vermochte daran nichts Wesentliches zu ändern. Der Deutsche blieb kräftig genug, um sich die welsche Formensprache gründlich zu verdeutschen. Durch den Dreißigjährigen Krieg aber ward nicht nur eine Fülle von Kunsterzeugnissen des deutschen Geistes vernichtet, sondern, was schlimmer war, diesem selbst wurden die Schwingen gestutzt, und es ward ihm die Kraft gebrochen, sich selbst aus Eigenem künstlerisch auszusprechen [2]). Eine ihm von Grund aus fremde, schier entgegengesetzte, aus südländischem Wesen und romanischem Volkscharakter geborene Kunst schlug ihn in Fesseln. Wo früher zweckmäßige Verschiedenartigkeit und fröhliche Mannigfaltigkeit gewaltet hatten, trat jetzt das Schema siegreich hervor. Ein erbarmungsloser Geist strengster Symmetrie vergewaltigte Wohnhaus und Kirche, Stadt und Straße. Bild und Bildwerk wurden geschickt, ja virtuos, bisweilen mit staunenswertem Können gearbeitet, aber sie führten kein Einzelleben mehr, sondern vermochten nur noch in Massen einen einzigen großen, rein dekorativen Eindruck zu erzielen. Es fehlte ihnen die Seele. So erklärt sich's, daß wir in glänzendst ausgestatteter Barockkirche sofort auf die vielleicht einzig vor-

[1]) Anmerkungen siehe am Schluß.





Abb. 1. Des Künstlers Geburtshaus. Wien, am Alten Fleischmarkt Nr. 15. (Zu Seite 6.)

handene gotische Marienstatue loseilen, um uns an ihrem Empfindungsgehalt zu erbauen und zu erwärmen. Selbst dem bedeutendsten deutschen Künstler jener ganzen großen Epoche mußte der Geist der Zeit verhängnisvoll werden: Andreas Schlüter imponiert uns als ein geradezu großartiger Künstler, aber — ihn so recht von Herzen zu lieben, wie wir unseren Albrecht Dürer lieben, das vermögen wir nicht.

Zuerst war es der römische Barock, der mit seinem gewaltigen, echt südländisch-italienischen Pathos unsere deutsche Kunst zu Schwulst und Bombast verführte, dann war es das zierliche französische Rokoko, das sie verzierlichte. Was für den Römer — was für den Pariser taugte, worin sich dieser oder jener seinem Wesen gemäß anmutig oder großartig aussprechen konnte, uns Deutschen ist es verhängnisvoll geworden. Doch es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Ganz und gar, mit Stumpf und Stiel ließ sich der deutsche Geist der Behaglichkeit, der fröhlichen Mannigfaltigkeit, der charaktervollen Eigenwilligkeit auch im Zeitalter des Barock und des Rokoko nicht ausrotten. Am wenigsten in der bürgerlichen Architektur, in der die Kunst niemals aufhören konnte, mit den praktischen Bedürfnissen und Anforderungen des Lebens zu rechnen. Aber die Bildnerei blieb eine steinerne Wüste, und von der allgemeinen Öde der Malerei stachen auch nur einige wenige Porträtisten (Graff) oder Schilderer des bürgerlichen Kleinlebens (Chodowiecki) vorteilhaft ab.

So standen die Dinge, als sich im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die Romantik in der deutschen Kunst erhob und gegen die herrschende Unnatur, Verwelschung und Seelenlosigkeit auf das allerentschiedenste Stellung nahm. Zurück zur Natur, zum Deutschtum, zu Albrecht Dürer und den anderen großen, altdeutschen Meistern! — So lautete das Losungswort. Es kommt in der Kunst nicht auf bestrickende Technik, sondern auf den Gehalt an echter und ursprünglicher Empfindung an. Cornelius hieß der Feldherr in diesem Feldzug. Sein Wollen war echt, groß und deutsch. Was er tatsächlich geschaffen hat, ist aber nur schwer genießbar. Unter seinen Fahnen kämpfte mit an erster Stelle M. von Schwind. So und nur so ist dieser geschichtlich zu begreifen. Und es kann nichts Törichteres geben, als wenn gegenwärtig gesagt oder geschrieben wird: „Ja, wenn Schwind heute lebte, dann würde er erst ein großer Künstler geworden sein!“ Denn wenn irgendeiner, war Schwind ein Sohn der Romantik. Er ist aus dieser herausgewachsen, aber er hat sich so frei entwickelt und er hat Werke von solch köstlicher Anmut, solcher Originalität, solcher Humorfülle und solch echt deutscher Grundempfindung aus sich herausgestellt, daß sie für deutsche Beschauer Ewigkeitsgehalt besitzen. Wir haben es nicht nötig, uns mühsam mit dem Hilfsmittel geschichtlicher Gelehrsamkeit in seine Werke zu versetzen, sondern wir brauchen sie nur unmittelbar auf uns wirken zu lassen, um von ihnen erwärmt, entzückt und begeistert zu werden.

Während uns das Genie selbst wie ein unbegreifliches Wunder erscheint, läßt sich die Richtung, nach der sich eine künstlerische Veranlagung entwickelt, bis zu einem gewissen Grade erklären. Ausschlaggebend ist dafür besonders die Umwelt, in welcher der Künstler aufwächst, und seine Abstammung.

Moritz[3]) von Schwind äußerte gelegentlich einem Bekannten gegenüber, daß sein Geschlecht aus Norwegen[4]) stamme. Davon ist jedoch in der Schwindschen Familie sonst nichts bekannt. Dagegen soll im Fränkischen, so in Frankfurt a. M. und in Mainz, der Name „Schwind" auch heute noch bisweilen vorkommen[5]). Im Fränkischen tritt uns auch des Künstlers ältester Vorfahr entgegen, bis zu dem unsere Kunde hinaufreicht. Ein gewisser Stefan Schwind übersiedelte in den ersten Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts von Mainz nach Bürgstadt in Unterfranken[6]), wo er Bürger und Gerichtsbeisitzer wurde. Dessen Sohn Sebastian, der Großvater des Künstlers, trat in den Dienst des Fürsten Löwenstein im nahen Wertheim. Später ward er bei der Verwaltung der fürstlichen Güter in Böhmen verwendet[7]), wo er eine von den Töchtern des Landes, Magdalena Sika, eine Deutschböhmin, zum Weibe nahm und von ihr einen Sohn Franz erhielt. Dieser begann als Vorleser des Ministers Fürsten von Kaunitz, ward bei der k. k. Geheimkanzlei angestellt, erhielt 1792 den erblichen Adel und bekleidete zuletzt die Stelle eines Hofsekretärs und Legationsrats in Wien. Sein und seiner Gattin, einer Deutschösterreicherin, Sohn war der Maler Moritz von Schwind. Mithin vereinigte sich in dem Künstler fränkisches, böhmisches und österreichisches Blut. Derartige Rassenkreuzungen scheinen sowohl einzelnen Individuen wie ganzen Volksstämmen zum Vorteil zu gereichen. Ausschlaggebend aber für die Abstammung eines Menschen ist die Nationalität der Mutter. Schwinds Mutter entstammte väterlicher- und mütterlicherseits deutsch-österreichischem Adel. Ihr Vater war der k. k. Hofrat von Holzmeister und ihre Mutter eine geborene von Orthmayer. In Ober- und Niederösterreich sitzt aber wie in Tirol, in Steiermark, im Salzburgischen und in Südbayern der bajuwarische Volksstamm. Die süddeutsche, österreichische, bajuwarische Abstammung ist zur Erklärung der künstlerischen Persönlichkeit gerade eines Moritz von Schwind entschieden von Bedeutung. Für den Süddeutschen ist die Gefühlswärme, für den Bajuwaren die Originalität, für den Österreicher die heitere Auffassung vom Leben bezeichnend. Gefühlswärme, Originalität und Heiterkeit bilden auch die Grundpfeiler der Schwindschen Kunst. Vor allem aber war er vom Scheitel bis zur Sohle kerndeutsch. Wie seiner Persönlichkeit, so war auch seiner Kunst nicht ein Tropfen welschen oder slawischen Blutes beigemischt. — Endlich ist auch die Tatsache bemerkenswert, daß Schwinds väterliche Familie, wie diejenige Goe-

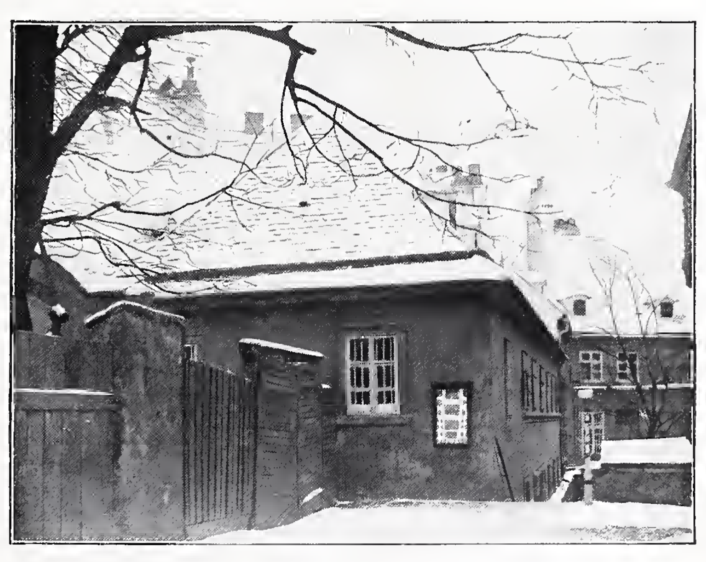


Abb. 2. Das „Mondscheinhaus". Seitenansicht. Mitte der 1890er Jahre abgebrochen. (Zu Seite 11)



Abb. 3. Selbstbildnis des Künstlers i. A. von 18 Jahren. 1822. Ölbild auf Eichenholz (0,255 m h., 0,205 m br.). Im Besitz des k. k. Universitätsprofessors Dr. Ernst Frhr. von Schwind, Wien. (Zu Seite 6, 22 u. 40.)

thes, einen Lebenslauf in rasch aufsteigender Linie zeigt, während die Mutter, wiederum wie bei Goethe, aus alter vornehmer Familie abstammt.

Schwind wurde am 21. Januar 1804 zu Wien in der inneren Stadt im vierten Stockwerk des Hauses, das an die griechische Kirche anstößt, am Alten Fleischmarkt Nr. 15, geboren. Sein Geburtshaus (Abb. 1) ist ein hoher, stattlicher Barockbau mit einem gar nicht übeln Portal. Aber noch vor dem Jahre 1806 siedelten Schwinds Eltern in den „Kaiserkeller“ am Alten Fleischmarkt, jetzt Haus Nr. 3, über, wo die Familie bis 1818 wohnen blieb. Hier spielte sich also — einige Unterbrechungen abgerechnet — das Kindesleben des Künstlers vom zweiten bis zum fünfzehnten Jahre ab. Er war nach den Worten seiner Schwester ein „wunderhübsches, hochrotbackiges Kind, gesund und frisch. Die Wangenröte ist ein Familienkennzeichen, und da sie tief in eine Krankheit aushält, nannte sie Moritz echtfärbig. Etwas herangewachsen, war er von zierlichen Formen, hatte ein etwas tief liegendes, dunkelblaues, sehr blitzendes Auge (dies bis an sein Ende) und eine eigene Weise, in ein Zimmer zu treten. Es kam nämlich stets zuerst der eine Fuß und die eine Seite — als wolle er das Terrain sondieren —, dann erst kam der ganze Knabe zum Vorschein“ [8]) (vgl. Abb. 3).

Schwind blieb das höchste Kindesglück nicht versagt, unter der Obhut liebender und vorzüglicher Eltern heranzuwachsen, und dieses Glück, das er als Kind genossen, ist von bestimmendem Einfluß auf sein ganzes späteres Leben geblieben. Darin wurzelt die heitere, die reine und die vornehme Auffassung vom Leben, die für seinen Charakter gleich bezeichnend ist wie für seine Kunst. Die Erziehung in guter Familie ist aber gerade für Schwind auch insofern noch von besonderer Bedeutung, als er der klassische Darsteller der gebildeten deutschen Gesellschaft seiner Zeit geworden ist. — Soweit Eigenschaften und Talente eines Menschen auf Vererbung beruhen, ist wiederum die Mutter die ausschlaggebende Persönlichkeit. Schwinds Mutter war nicht nur eine schöne, sondern auch eine „gemütvolle und begabte Frau, von welcher Moritz die Frohnatur und die Lust am Fabulieren ebenso überkommen zu haben scheint, wie Goethe von der Frau Rat“ [9]). Sein Vater aber wird als feinsinnig und zart, heiter und gesellig gerühmt, besonders wird an ihm der gewählte, klare und scharfe Ausdruck hervorgehoben. Auch der Sohn reifte zu einem wohlwollenden, herzensguten, heiteren und geselligen Manne heran. Seine Kunst aber ward zart, fein, sinnig, und die

Bestimmtheit, Klarheit und Schärfe in der Erfassung und Durchführung des Hauptgedankens ward eines von den vorzüglichsten Merkmalen dieser Kunst. Endlich erbte Schwind von seinem Vater, der in der Jugend ein leidenschaftlicher Geiger gewesen war, seine nicht minder leidenschaftliche Liebe zur Musik. Doch diese Freude und dieses Verständnis, diese warme Anteilnahme an den musikalischen Schöpfungen versteht sich für den Wiener eigentlich von selbst, sie liegt in der Donaustadt gleichsam in der Luft. Wien ist und war in früheren Zeiten noch unvergleichlich mehr als gegenwärtig die deutsche Musikstadt. In Wien werden die lustigsten Walzer gespielt, Wien ist die Geburtsstadt der deutschen Operetten, aber in Wien haben auch die Mozart, Beethoven und Schubert gelebt und gewirkt. Die Umgebung, in der Schwind aufwuchs, erklärt uns nicht nur seine persönliche Freude an der Musik und ihren Schöpfungen — spielte er doch selbst bis an sein Lebensende Klavier und Geige —, sondern auch den musikalischen Grundzug, der seine ganze Kunst durchdringt und sich in ihrem Inhalt gerade so bezeichnend offenbart, wie im Fluß der Komposition und im Rhythmus der Linie.

Aber bei Vater und Mutter finden wir keinen Hinweis auf das Entscheidende bei Schwind, auf die bildende Kunst, wohl aber bei seinem Großvater, der sich in seiner Umgebung den Namen eines guten Zeichners erworben hatte, und so können wir in dem Talent des Großvaters einen Keim von dem Genie des Enkels erblicken.

Den ersten großen Eindruck erhielt die empfängliche Seele des Knaben in der katholischen Kirche. Es gereichte dem Kinde zur großen Freude, daß es in



Abb. 4. Weibliches Bildnis. Aus dem Anfang der zwanziger Jahre.
Kreidezeichnung (0,51 m h., 0,39,5 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg.
(Zu Seite 24.)



Abb. 5. Liebespaar im Nachen. Bez.: „Moritz von Schwind am 8ten April 823" (sic!). Getuschte Bleistiftzeichnung (0,42,5 m h., 0,52,5 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Meyer, Hamburg. (Zu Seite 23.)

der benachbarten Schottenkirche als Ministrant mitwirken durfte. Der Feierlichkeit des katholischen Gottesdienstes, der auf Auge und Ohr, Gemüt und Sinn gleich stark einwirkt, kann sich kein phantasiebegabter Mensch entziehen, um so weniger, wenn der Verstand noch nicht reif genug ist, um sich gegen solche Wirkung aufzulehnen. Jenem ersten großmächtigen Eindrucke des feierlichen Gottesdienstes gesellte sich der zweite hinzu, als der musikalisch veranlagte Knabe im „Heiligenkreuzer-Hofe", wo er den ersten Schulunterricht genoß, zugleich die erste Unterweisung im Geigenspiel erhielt. So ward in der Kindesseele der Grund zu einem innigen Gefühlsleben gelegt, das neue reiche Nahrung empfing, als Moritz im Jahre 1811 nach Altgedein in Böhmen, einem kleinen Landsitze eines Verwandten, kam und daselbst ein volles Jahr verweilen durfte. Die lieblich elegischen Gegenden des Böhmerwaldes: Tannenwälder, Moos- und Farngewächs zwischen verwittertem Gestein bildeten einen scharfen Gegensatz zu der Großstadt Wien mit ihren lachenden Umgebungen. Dort hörte der junge Schwind Vögel singen und Bäche rauschen, dort beobachtete er den lustigen Tanz glitzernder Sonnenstrahlen auf schwankenden Tannenzweigen, dort sah er Wasserjungfrauen und Schmetterlinge im Licht der Sonnenstrahlen sich wiegen und Eidechsen in versteckte Erdlöcher schlüpfen, dort erfreute er sich an dem munteren Klettern der geschmeidigen Eichkätzchen und gewahrte wohl gar stolze Hirsche am nächtlichen Quell. Dort belauschte er zum erstenmal das große Geheimnis des deutschen Waldes. Und wenn dann, nach manch lustig durchwandertem Tag, der holde Schlaf sich auf seine müden Augenlider senkte, gingen ihm wunderbare Träume auf von Nixen und Elfen, von Riesen und Zwergen, von Rittern und Prin-

zessinnen. So ward in dem idyllischen Altgedein der erste Grund zu seiner späteren hochpoetischen, völlig eigenartigen und dennoch durch und durch deutschen Naturauffassung gelegt. Von Altgedein kam der Knabe nach der Stadt Prag, die sich durch ihre mittelalterlichen Bauten auszeichnet. War er auch damals erst acht Jahre alt, so darf man doch wohl annehmen, daß der Anblick der winkligen Gassen, der gotischen Kirchen und malerischen Giebelhäuser auf sein empfängliches Kindergemüt einen tiefen Eindruck machte.

Abb. 6. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken". 1823—1825. Bleistiftzeichnung im Besitz des Statthaltereirats Dr. Wilh. Frhr. von Schwind, Innsbruck. (Zu Seite 24.)

Zu Ostern 1813 finden wir ihn wieder in Wien, wo er später das Schotten-Gymnasium bezog. Ein gütiges Geschick brachte Lenau und Bauernfeld auf dieselben Schulbänke. Schon auf dem Gymnasium pflegen sich die Knaben nach Charakteranlagen und Neigungen zu sondern und zu finden. So schloß Schwind mit dem nachmaligen Lustspieldichter Eduard Bauernfeld bereits im zarten Kindesalter eine innige Freundschaft, die bis an sein Lebensende dauern sollte. Wie aber mag sich das Verhältnis zu Lenau gestaltet haben?! — Man stelle sich den schwermütigen Ungarn neben dem heiteren Deutschösterreicher, den zukünftigen Sänger des „traurigen Mönchs" neben Schwind vor, dem Aschenbrödel und Sieben Raben wahrscheinlich damals schon im Herzen lachten! — Hat die Verschiedenheit des Naturells die beiden gleich stark und poetisch empfindenden Jünglinge auseinandergebracht oder vielmehr gerade zusammengeführt? — Das Schicksal leitete sie später verschiedene Wege, aber in



Abb. 7. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken". 1823—1825. Bleistiftzeichnung im Besitz des Statthaltereirats Dr. Wilh. Frhr. von Schwind, Innsbruck. (Zu Seite 24.)

einem Brief vom Jahre 1844 bezeichnete Schwind Lenau als einen alten Freund, auf dessen bevorstehenden Besuch er sich freue[10]).



Abb. 8. Aus der Folge der „Gräber" oder „Todesgedanken", 1823—1825. Bleistiftzeichnung im Besitz des Statthaltereirats Dr. Wilh. Frhr. von Schwind, Innsbruck. (Zu Seite 24.)

Keine menschliche Begabung pflegt sich so früh zu äußern, wie das Talent zur bildenden Kunst. Es ist männiglich bekannt, daß Maler bereits im jüngsten Kindesalter Tische und Bänke, Wände und jegliches Papier mit den ersten Äußerungen des erwachenden künstlerischen Triebes zu bedecken pflegen. Auch bei Schwind war es nicht anders. Dagegen ist es merkwürdig, daß der Mann, dessen spätere Werke die friedlichste Sonntagsstimmung widerspiegeln, seine künstlerische Laufbahn mit Karikaturen begann! Es erklärt sich dies wohl weniger aus dem Einfluß Hogartscher Kupferstiche, die er im Hause der Eltern vorfand, als aus dem rein künstlerischen Bestreben, die umgebende Welt charakteristisch wiederzugeben, und die Charakteristik ward unter den ungeübten Händen des Knaben dann leicht zur Karikatur. Schließlich blieb ihm auch eine satirische Ader sein Leben lang eigen, die sich nur später selten mehr in seinen Werken, um so häufiger und um so stärker dagegen in Worten geltend machte. In seiner Kunst aber trat an die Stelle der Satire der Humor.

Nach Absolvierung des Gymnasiums betrieb Schwind vom Jahre 1818 bis 1821 philosophische Studien an der Wiener Hochschule. Was ihm dort geboten wurde, dürfen wir wohl nicht mit dem Maßstab unsrer heutigen Universitätsvorlesungen messen, können es vielmehr mit dem philosophischen und geschichtlichen Unterricht an den Oberklassen unserer Gymnasien vergleichen. Immerhin legte Schwind damals den Grund zu jenem Wissen und jener feinen geistigen Bildung, die ihn später so vorteilhaft vor vielen seiner Kollegen auszeichnen sollten. Unter seinen damaligen Lehrern dürfte ihn besonders der geistvolle und feinsinnige Vinzenz Weintridt gefesselt haben, der in seinen religionswissenschaftlichen Vorlesungen gern auf Literatur und Kunst einging, Schwind wie Bauernfeld zu anregenden Künstlergesellschaften in sein Haus zog und ihren ersten künstlerischen Versuchen ein teilnehmendes Verständnis entgegenbrachte. „Wegen allzufreisinnigen Sentenzen" wurde Weintridt jedoch noch während Schwinds Studienzeit vom Ministerium

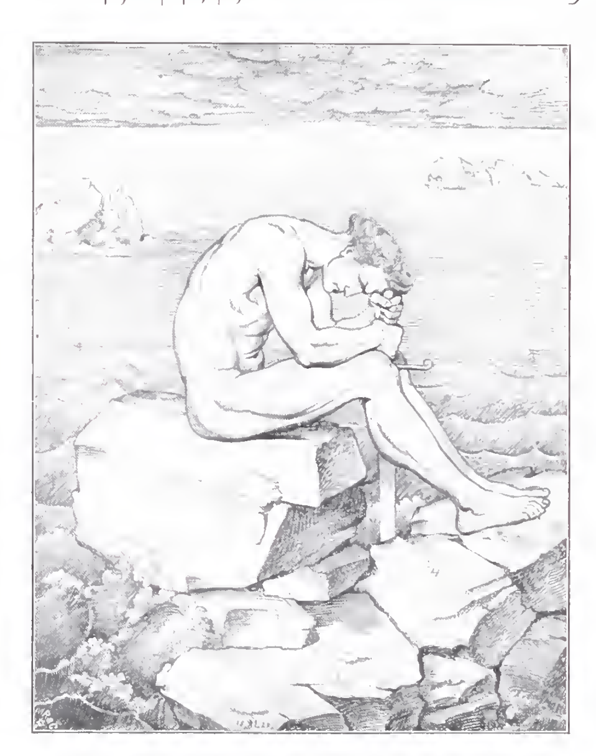


Abb. 9. Einsamkeit.
Bez. mit verschlungenem „MS" und „1823". Federzeichnung (0,31 m h, 0,24,5 br.).
Im Besitz der Familie von Ravenstein, Karlsruhe. (Zu Seite 26.)

Metternich seines Amtes entsetzt[11]). Im ersten Jahre seiner Studienzeit verlor unser Künstler seinen Vater (1818). Dadurch geriet die Familie in bedrängte Verhältnisse und mußte sich aus der inneren Stadt in die Vorstadt Wieden in das Haus „Zum Mondschein" zurückziehen, das der mütterlichen Großmutter gehörte. Indessen war dies kein schlimmer Tausch für die Familie. Das „Mondscheinhaus" machte seinem traulichen Namen alle Ehre (Abb. 2). Vorn gewährte es eine prachtvolle Aussicht über das Glacis hinweg auf die ganze innere Stadt und weiter bis auf die Ausläufer der Alpen vom Sievering bis zum Leopoldsberge. Hinten schloß sich an das Haus ein Hofraum an, und dort hinaus lagen zur ebenen Erde die Zimmer, die Schwind und seine Brüder bewohnten. Der Hof war mit Rasen bewachsen, und eine Fliederlaube verlieh ihm einen gartenartigen Charakter. Die Schwindschen Jungen fügten noch ein paar Beete, einige Akazien- und Holunderbäume hinzu und gestalteten sich so dieses „Platzl" zu einem traulichen Heim. Man darf wohl annehmen, daß sie ihre Zimmer ebenso behaglich einzurichten verstanden. Wohnräume und Hof zusammen bildeten ihre „Burg Malepartus", von den Freunden auch „Schwindien" genannt. „In der Laube wurde gezeichnet, studiert, des Abends der Aufgang eines Sternes beobachtet; ja in schönen Nächten trug man seine Matratze ins Freie, um dort zu schlafen. Dort wurde geturnt, mit ‚Geren geschutzt' nach den Worten des Nibelungenliedes; im Winter Schneewälle und Sphinxe errichtet und vollständige Schlachten unter Zitierung homerischer Verse geliefert"[12]). Das „Mondscheinhaus" war überhaupt so recht ein Heim für ein bescheidenes, heiteres und geistig angeregtes Völkchen, wie die drei Brüder Schwind waren. August, der älteste, ging ganz in seinen Studien auf. Franz, der jüngste, der hier allerdings musizierend dargestellt ist (Abb. 11), liebte es, sich mit allerlei handwerklichen Arbeiten abzugeben. Moritz nahm, wie im Alter, so auch in der Beschäftigungsart eine Mittelstellung zwischen den Brüdern ein, indem Kopf und Hand bei dem jungen Manne gleich tätig waren, der seine Mußestunden mit dem Zeichenstift in der Hand zu verbringen pflegte. Indessen lebte die Familie in so bedrängten Verhältnissen, daß die Söhne oft auf den Tabak, ihren „Gold-



Abb. 10. Franz Schubert. Wohl aus der Mitte der zwanziger Jahre. Bleistiftzeichnung 0,16 m h., 0,10 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg. (Zu Seite 18.)

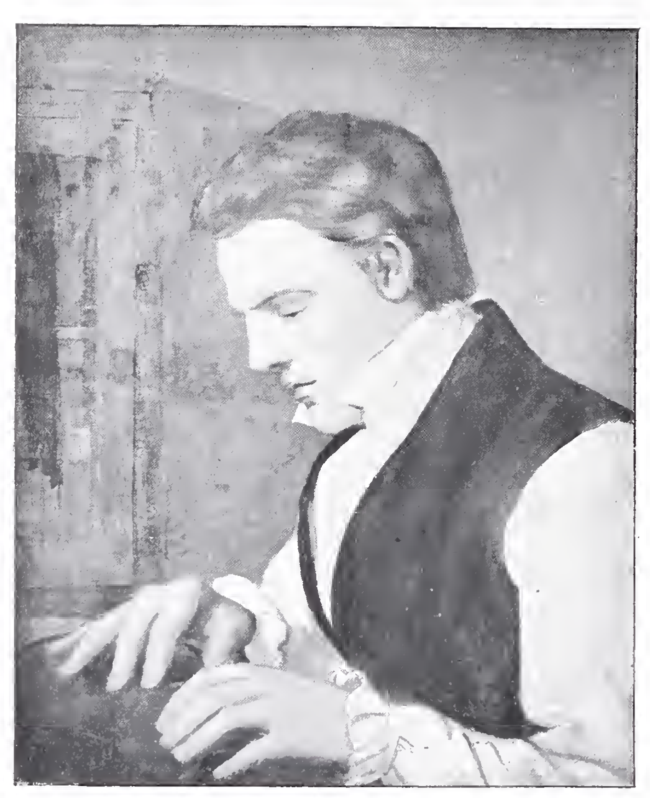


Abb. 11. Franz von Schwind, die Zither spielend.
Auf der Rückseite: „gemalt Anno 1825“.
Ölbild auf Leinwand (0·42 m h., 0,24 m br.). Im Besitz des k. k. Sektions-Chefs Exzellenz L. Wrba, Wien. (Zu Seite 11 u. 40.)

staub“, verzichten mußten. Bisweilen wurde sogar am vorderen Tor der Burg Marlepartus ein Späher aufgestellt, der das Nahen eines mit Schuldscheinen bewehrten Hebräers so rechtzeitig zu melden hatte, daß der bedrohte Ritter noch schnell durch ein Hinterpförtchen entwischen konnte! Unter solchen Eindrücken faßte der Künstler den Plan zur Illustration oder vielmehr zur Nachdichtung von Goethes Ballade „Ritter Kurts Brautfahrt“ (Abb. 38). Es steckt in diesem Schwindschen Bilde, wie in vielen seiner Werke, ein gut Teil Selbsterlebnis. Indessen half den lustigen Gesellen jugendlicher Frohmut auch über die ärgsten Nöte hinweg. Schwerer war der Stand der Schwestern, die für das Hauswesen zu sorgen hatten. Frauenarbeit behende, aber ohne Ende! Die leise, anspruchslose Tätigkeit der Frau bildet die Grundlage für das gesamte Behagen im Hause. Unserer Zeit, in der das Weib mit dem Manne im scharfen Geisteskampfe um Palme und Lorbeer zu ringen beginnt, geht die Hochachtung für die häusliche Tätigkeit der Frau allmählich verloren. Damals verhielt sich dies noch anders. Die Schwindschen jungen Mädchen waren für ihre Brüder von einem Zauber von Hausmütterlichkeit umweht. Und sie taten ihre Arbeit nicht wie Tagelöhnerinnen, sondern sie wußten sie sich zu verklären. Auch gingen sie nicht in den kleinen Sorgen für den Haushalt auf, sondern sie waren sehr wohl imstande, die geistigen Interessen ihrer Brüder und der Freunde ihrer Brüder zu verstehen und ihre künstlerischen Genüsse mitzugenießen. Sie spielten in „Schwindien“ dieselbe Rolle, wie die Frauen nach Tacitus' Bericht bei den alten Germanen. Die Brüder und ihre Freunde ehrten daher auch in den jungen Mädchen das Göttliche im Weibe. Im „Mondscheinhause“ ward der Grund gelegt zu der an Verehrung grenzenden Auffassung vom anderen Geschlecht, die Schwind in seinen Werken niedergelegt hat; ist ja doch seine ganze Kunst nur ein einziges hohes Lied auf die deutsche Frau.

Indessen vermochten die philosophischen Studien Schwind auf die Dauer nicht zu befriedigen. Die ersten Kindeseindrücke, die Geigenspiel und festlicher Gottesdienst, die romantische Landschaft von Altgedein und die malerischen Bauten von Prag in ihm hinterlassen hatten, erwachten von neuem in seiner Seele, als Ludwig Schnorr von Carolsfeld (nicht zu verwechseln mit seinem berühmten Bruder Julius) einen „Faust“ und einige andere romantische Bilder

ausstellte. Jetzt stand es für Schwind, der bisher zwischen künstlerischen, musikalischen und wissenschaftlichen Interessen hin- und hergeschwankt hatte, fest, daß er Maler werden müßte. Dieser Entschluß stieß anfangs auf harten Widerstand, der hauptsächlich in den schlechten Vermögensumständen der Familie wohl begründet war. Wie sich aber das wahre Genie stets und sei es auch unter den schwierigsten Verhältnissen Bahn zu brechen pflegt, so auch Schwind. Doch bedurfte er, um sich als Künstler durchzuringen, einer eisernen Willenskraft, wie sie eben nach seiner eigenen Ansicht das wahre Kennzeichen des Genies ist. Während er vom Jahre 1821 bis 1823 den Antikensaal der Wiener Akademie besuchte, sorgte er zugleich für den Gelderwerb durch Zeichnungen für Kinderbilderbogen, Trachtenbilder, Vignetten und die damals so beliebten Neujahrskarten. Eine kräftige Stütze fand er dabei an seinem Schwager Armbruster, der als Verleger mit den Wiener Künstlern in Verbindung stand, ihnen den jungen Akademiker zu empfehlen und diesem auch selbst kleinere Aufträge zu erteilen vermochte[13]). Von diesen Brotarbeiten war Schwind freilich ebensowenig befriedigt wie von den Zuständen an der Wiener Akademie, so daß er im Scherz von seinen „drei verhaßten Gemahlen: der Akademie, den Forderungen der Welt und dem Erwerb" sprach. An der Wiener Akademie, an der die Mengssche Richtung herrschte, wurde wenigstens der heranreifende Künstler zu sorgfältigem und gewissenhaftem Zeichnen angehalten. Ferner lernte Schwind an der Akademie die Formensprache der Antike soweit beherrschen, daß sie ihm später — sobald er ihrer zum Ausdruck seiner Gedanken bedurfte — sofort zu Gebote stand und er damit wie mit gotischen und Rokoko-Formen nach freiem Belieben schalten und walten konnte, wie es ihm just in den Sinn kam[14]). Außer der Akademie besuchte Schwind auch das Atelier Schnorrs. Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld (1789—1853), der ältere Bruder des bekannteren Julius Schnorr, hat, wie mir scheint, entscheidende Anregungen von jenem Josef Anton Koch erhalten, der als „der alte Koch" in der Kunstgeschichte fortlebt. Wenigstens hat er wie dieser seine Landschaften im eigentlichen Sinne des Wortes komponiert und möglichst viel Berge, Felsen, Bäume gleichsam hineingepackt. Diese klassizistischen Landschaften bevölkerte er, wiederum wie Koch, mit Figuren in kleinem Formate, nur daß er keine klassizistische, sondern eine romantische Staffage verwandte, wie den Abschied



Abb. 12. Bildnis des Künstlers im Alter von 23 Jahren.
Nach der Lithographie im Verlage von L. T. Neumann in Wien.
Bez.: „Kriehuber 1827".



Abb. 13. „Jakob wo bist du?“ 1827.
Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentsensky in Wien.
0,18,5 m h, 0,31,5 m br. Bez.: „M“. (Zu Seite 28.)

oder die Heimkehr eines Ritters (Berliner Jahrhundertausstellung). Schnorr hat auch einen Faust, einen Erlkönig, sowie Golo und Genoveva nach Tieck gemalt[15]), mithin Phantasiegestalten dargestellt, die auch Schwind später verkörpern sollte. Kurz, Ludwig Schnorr vertrat in Österreich die romantische Richtung, die sich damals in ganz Deutschland erhob.

Wenn so durch Schnorr der Schwind eingeborene Zug zur Romantik gefördert wurde, so erhielt der Gegenwartskünstler, der auch in ihm schlummerte,



Abb. 14. Blinde Kuh-Spiel. Die Studie dazu bez.: „7. Mai 1827“.
Aus der Folge der „Kinderbelustigungen“, Lithographien, Verlag von M. Trentsensky in Wien.
0,18,5 m h., 0,31,5 m br. (Zu Seite 28.)



Abb. 15. Der Spaziergang. Rückseitige Inschrift: „Ich beurkunde hiemit, daß ich selbst meinen Bruder Moritz an diesem Bilde malen sah und zwar vor seiner Abreise nach München a 827 . . . Franz Ritter von Schwind.“
Ölbild auf Leinwand (0,60 m h, 0,94 m br.). Im Besitz des k. k. Sektions-Chefs Exzellenz L. Wrba, Wien. Vgl. die Lithographie: Der Spaziergang. (Zu Seite 29 u. 40.)

durch seinen anderen Lehrer Krafft nicht unwesentliche Anregungen. Peter Krafft (1780 in Hanau geb., gest. 1856 als Direktor der kaiserlichen Galerie in Wien) hatte mit einer für die damalige Zeit, die alle Vorwürfe für Kunstwerke aus ferner Vergangenheit zu nehmen liebte, seltenen Kühnheit in die unmittelbare Gegenwart und Umgebung gegriffen und den Abschied wie die Heimkehr des österreichischen Landwehrmannes dargestellt (1813 und 1820), wobei er allerdings leider seine gesunde, kräftige, deutsche Empfindung nicht unmittelbar in seine Bilder einströmen ließ, sondern sich als Ausdrucksmittel der heroisch-klassizistischen Pose bediente, die er sich in Paris als gelehriger Schüler der David und Gérard erworben hatte. Unmittelbarer wirkt Krafft als Porträtist[16]), und auch in der Hinsicht dürfte er nicht ohne Einfluß auf seinen großen Schüler geblieben sein, dessen frühe Wiener Bildnisse, wie wir sehen werden, sich durch Frische, Kraft und Unmittelbarkeit der Auffassung auszeichnen. Dagegen versagte Krafft als Kolorist, und dies scheint auch Schwind gefühlt zu haben, wenigstens setzte er in der Beziehung seine Hoffnungen nicht auf Krafft, sondern erwartete von Kupelwieser, daß er ihm „das Reich der Farbe erschließen" werde. Endlich soll sich Schwind auf der Wiener Schubert-Ausstellung vom Jahre 1897 mit Danhauser, dem „altwiener Meister der gemalten Erzählung", als nah verwandt erwiesen haben, wie er überhaupt „mit seiner Phantasie und mit seinen Figuren tief im Wiener Boden wurzelte . . . Die Freude an der Märchenpoesie war nirgends so frisch und naiv wie in Wien, wo die Vorstadttheater Märchenstücke bis in die dreißiger Jahre (Nestroys Auftreten) fast ausschließlich spielten . . . Auch mit seinen Schwächen — dem Dilettantismus als Maler — ist Schwind ein typischer Wiener; die Wiener Dichter des Vormärz, also seine Altersgenossen, haben auch das eigentliche Handwerk ihrer Kunst nicht ordentlich erlernt und sich einzig an ihr Genie gehalten — das aber geringer als das seinige war"[17]).

Im allgemeinen darf man wohl sagen, daß der Einfluß, den all diese Maler auf ihren großen Schüler ausgeübt haben, weder allzu groß noch allzu günstig war. Denn Moritz von Schwind ist im letzten Grunde Autodidakt gewesen. Das Hohe und Herrliche, das Poetische und das Humoristische, das, was uns alle — soweit die deutsche Zunge klingt — an seiner Kunst erfreut, das, was Schwind zum Schwind macht, hat mit den Unterweisungen irgendeines Lehrers herzlich wenig zu schaffen! —

In seinen romantischen Neigungen wurde er übrigens damals auch außerhalb der vier Wände der Malerwerkstatt bestärkt, stand er doch nicht nur mit den bildenden Künstlern, sondern ebensosehr mit den tonangebenden Dichtern, Schriftstellern und Musikern seiner Vaterstadt Wien in regen Beziehungen. Lenau und Bauernfeld hatte er schon auf dem Gymnasium kennen gelernt, später kamen Anastasius Grün, Grillparzer und andere hinzu. Das romantische Ideal wurde besonders in einem Kreise gepflegt, der sich um den kunstbegeisterten Kustos Ruß scharte und bald in dessen Wohnung, bald in der Galerie oder den Alleen des Belvedere versammelte, um über alte und neue Kunst, sowie über die zurzeit blühenden Dichter Arnim, Fouqué, Tieck zu plaudern. Den Mittelpunkt einer anderen schöngeistigen Gesellschaft bildete Franz von Schober, ein geborener Schwede, der schon als Kind nach Deutschland gekommen war, damals in Wien als reicher und unabhängiger Privatmann seinen literarischen und künstlerischen Neigungen lebte und auch schon als Dichter hervorgetreten war. Schober hatte das von einem Grafen von Palffy gegründete lithographische Institut gekauft und war so durch einige kleinere Aufträge, die er ihm erteilt hatte, mit dem jungen Schwind bekannt geworden[18]). Dieser schloß sich an den um acht Jahre älteren Mann, eine glänzende äußere Erscheinung (vergl. Schobers Bildnis in dem Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897), mit dem ganzen glühenden Freundschaftsbedürfnis an, wie es seelisch reich veranlagte Jünglinge für ausgereifte Männer zu empfinden pflegen, ehe sie von Zuneigung zum anderen Geschlecht

ergriffen werden. Von jenem eigenartigen „Bündnisse zeugen die Briefe, Zettel und Zettelchen, die bald dem Freunde zuflattern; ihm muß er alles sagen und seine Gedanken ausschütten; ihn weiht er ein in alle Pläne, er ist sein oberstes Tribunal, sein Berater und Vater; von jedem Bilde fliegt ihm die erste Skizze, eine Kopie oder doch eine Beschreibung zu. Dann aber setzt es wohl auch, wie unter noch nicht ganz zusammengewachsenen jungen Eheleuten, Hader, Groll und Eifersucht. Schwind erregt selbst Verdruß, ‚Spektakel‘ und Zerwürfnisse, um bald darauf demütigst wieder alles abzubitten“. Und als der Freund nach Breslau



Abb. 16. Der wunderliche Heilige. Rückseitige Inschrift: „. . . gemalt ca. 1828 . . .“
Die Komposition ist 1828 entworfen, aber in der vorliegenden Fassung wahrscheinlich erst 1835 ausgeführt worden. Aquarell (0,485 m h., 0,56 m br.). Im Besitz des k. k. Universitätsprofessors Dr. Ernst Frhr. v. Schwind, Wien.
Vgl. Abb. 17—19. (Zu Seite 30.)

gereist war, schreibt ihm Schwind am 12. Dezember 1823: „O, Du Licht meiner Seele, tröste mich! Wenn ich mir tausendmal alles vorsage, was ich Dir schreiben will, so vergeht mir alles, wenn ich anfange. Ich liebe ja den Liebevollsten auf der Welt, ich lebe in Dir. Ich weiß, Du freuest Dich auf mich und wenn ich Dich nicht mehr kennen sollte, lieber, viel lieber sterben“ [19]). Ein andermal bricht er gar in die begeisterten Worte aus: „Jeder Augenblick, den Du mit mir sprachst, ist ja mehr als mein ganzes Leben ohne Dich. Ist denn ein gutes Haar an mir, das nicht von Dir kommt? . . . Nichts soll mich von der Wahrheit trennen, der ich mein Leben und die heiligste Liebe weihe. Du sei mein Aug', das mich sieht und das mich mir selber zeigt. Das Höchste, was ich auf Erden weiß, ist die Liebe, die Schönheit und die Weisheit. — Du selbst

hast mich zu Dir und zu Schubert gezählt! Ich baue alles darauf, zu Euch der dritte zu sein“[20]). Diese Briefe, die ganz in der überschwenglichen Art des schreibseligen achtzehnten Jahrhunderts gehalten sind und geradezu an die Herzensergüsse des jungen Werther erinnern, eröffnen uns einen klaren Einblick in das seelische Leben des jungen Künstlers. Welch Unterschied zwischen dem weichen, fast weiblichen Ton, den er hier anschlägt, und dem kräftigen, männlichen und humoristischen Stil der köstlichen Briefe, die Schwind als reifer Mann geschrieben!

Zu dem Schoberschen Kreise gehörte außer den beiden kunstliebenden Brüdern Joseph und Anton von Spaun und dem Balladendichter Kenner vor allen Franz Schubert (Abb. 10). Ums Jahr 1821 ward Schwind mit Schubert bekannt. Schüchtern nahte er sich dem um sieben Jahre älteren Jüngling und schloß sich mit derselben fast weiblichen Hingabe wie an Schober auch an ihn an, so daß Schubert im Scherz Schwind seine „Geliebte“ nannte. Diese kindliche Anschmiegsamkeit scheint dem jungen Maler den Spitznamen „Giselher“ eingebracht zu



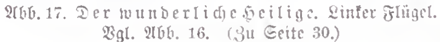


Abb. 17. Der wunderliche Heilige. Linker Flügel. Vgl. Abb. 16. (Zu Seite 30.)



Abb. 18. Der wunderliche Heilige. Rechter Flügel. Vgl. Abb. 16. (Zu Seite 30.)



Abb. 19. Der wunderliche Heilige. Mittelbild, vgl. Abb. 16. (Zu Seite 30.)

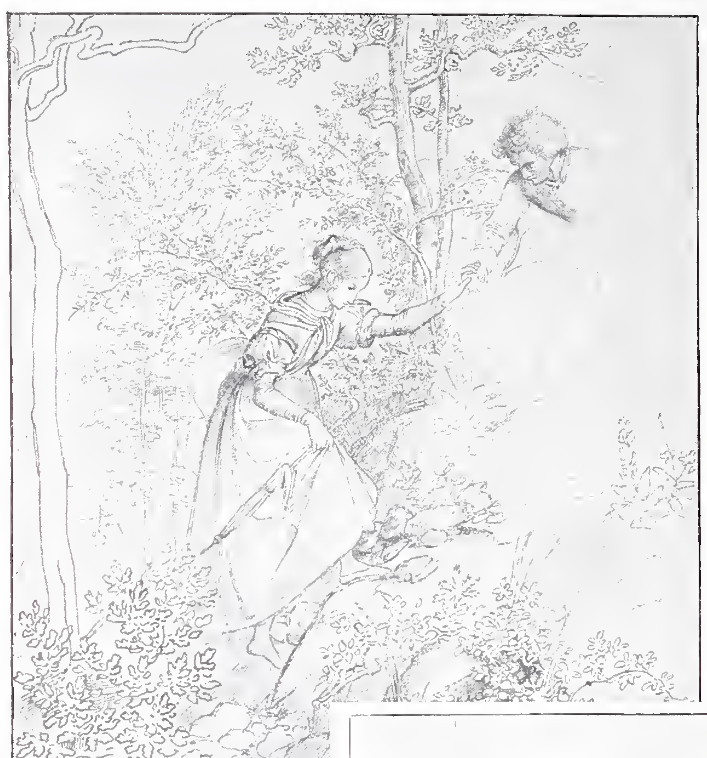


Abb. 20.
Bergsteigendes Mädchen, von einem jungen Manne unterstützt. Um 1830.
Federzeichnung (0,175 m h., 0,145 m br.).
Im Besitz der Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, München.

haben, während er — wohl wegen der Reinheit und Lauterkeit seiner Seele — auch „Cherubim" genannt wurde. — Als sich im Jahre 1897 Schuberts Geburtstag zum hundertstenmal jährte, war sein Name und sein Ruhm in aller Munde. Zu Lebzeiten hat er Anerkennung in weiteren Kreisen schmerzlich entbehren müssen, und es ist dem armen Schubert daher herzlich schlecht ergangen. Wie oft gebrach es ihm an dem nötigen Gelde, um ein einzig Gläslein guten Weines zu trinken! Und das tat er doch gar so gern, denn bei aller Schwermut, die aus seinen schönsten Liedern klingt, war Schubert ein lustiger, lebensfroher Geselle [21]). Diese Fröhlichkeit, die Reinheit seiner Seele und der Reichtum seines Innenlebens halfen ihm über die Bedrängnisse der Außenwelt hinweg, vor allem aber die Freundschaft ausgezeichneter Männer und Jünglinge, unter denen



Abb. 21. Die heilige Cäcilie. Wohl aus dem Jahre 1830.
Federzeichnung (0,175 m h, 0,145 m br.).
Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, München.

Schwind die erste Stelle einnahm. Schubert äußerte sich selbst dahin, daß Schwinds Besuch „oft der einzige Trost“ für ihn sei. Als er eines Tages nach Schwindien kam, um seinen Freund zu einem Spaziergange abzuholen, dieser sich aber von seiner Zeichnung nicht trennen konnte, versuchte Schubert den übereifrigen Maler mit dem herrlichen Liede aus Shakespeares „Cymbeline“ ins Freie hinauszulocken: „Horch', horch', die Lerch' im Ätherblau.“ Wie diese, so sind auch andere Kompositionen Schuberts im „Mondscheinhause“ entstanden, sowie daselbst, und zwar mit den bescheidensten Mitteln, zum erstenmal aufgeführt worden, von dem Jubel der Freunde begrüßt. Während es dem glücklicheren Schwind beschieden war, sich aus der Not seiner Jugendjahre zu Glück und Künstlerruhm emporzuringen, starb Schubert schon 1828 in der Blüte seiner Jahre dahin. Damals brach Schwind in einem Briefe an Schober in die herzerschütternden Worte aus: „Du weißt, wie ich ihn liebte, Du kannst Dir auch denken, wie ich dem Gedanken kaum gewachsen war, ihn verloren zu haben. Wir haben noch Freunde, teure und wohlwollende, aber keinen mehr, der die schöne, unvergeßliche Zeit mit uns gelebt und nicht vergessen hat. Ich habe um ihn geweint wie um einen meiner Brüder; jetzt aber gönn' ich ihm's, daß er in seiner Größe gestorben ist und seines Kummers los ist. Je mehr ich es jetzt einsehe, was er war, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat. Du bist noch da, und Du liebst mich noch mit derselben Liebe, die in unvergeßlichen Zeiten uns mit unserem geliebten Toten verband. . . . Zu Dir trage ich alle Liebe, die sie nicht mit ihm begraben haben, und mit Dir immer zu leben und alles zu teilen, ist meine liebste Aussicht. Die Erinnerung an ihn wird mit uns sein und alle Beschwerden der Welt werden uns nicht hindern, in Augenblicken ganz zu fühlen, was nun ganz verschwunden ist.“ Und noch im reiferen Alter pflegte sich Schwind mit großem Behagen, aber nicht ohne Wehmut an die „paar flüchtigen Lebensjahre“ zu erinnern, die er mit Schubert „in glücklicher Not und Freundschaft versungen und vermusiziert.“




Abb. 22. Die heilige Cäcilie.
Bez.: „Moritz von Schwind“ und „4. Sept. 830.“
Federzeichnung (0,225 m h., 0,17 m br.).
Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg. (Zu Seite 33.)

Wie mit Schubert, so schloß Schwind auch mit dem Kapellmeister und Komponisten Franz Lachner, der 1823 nach Wien kam, ein Freundschaftsbündnis, das sich nicht nur während der lustigen Jugendjahre in Wien, sondern auch später zur Zeit ihres langjährigen gleichzeitigen Wirkens in München bis zu Schwinds

Tode bewähren sollte. — Diese Freundschaft unseres Künstlers mit Musikern kann uns nicht wundernehmen. „Schwind, der Romantiker, ist selbst mit ganzer Seele der Schwesterkunst ergeben; nicht nur, daß er gerne ausübend sich betätigte, sein ganzes Wesen ging im Musikalischen auf. Edler als in den Werken der zeitgenössischen bildenden Kunst erschienen ihm in den klassischen Tongebilden eines Mozart und Beethoven, mit denen er wohlvertraut war, die Gesetze der Schönheit erfüllt. Was er dort umsonst gesucht: Tiefe der Empfindung, Klarheit des Ausdrucks, Vornehmheit in der Form, hier fand er es ausgesprochen“[22]).



Abb. 23. Studie zum „Ständchen“. Um 1830.
Federzeichnung. München, Maillinger-Sammlung. (Vgl. Abb. 24.)

Wenden wir uns jetzt den frühesten Erzeugnissen der Schwindschen Kunst zu. Besser als auf den Porträts aus späterer Zeit, wo uns der Maler als wohlbeleibter Mann entgegentritt, kann man auf dem Selbstbildnis des Jünglings (Abb. 3) die kräftige Schädelbildung mit der breiten Stirn und dem energischen Kinn wahrnehmen. Welche Entschlossenheit liegt in den trotzigen Lippen! Und wie fest blickt der Jüngling aus seinen tiefliegenden, dunkelblauen Augen den Beschauer an: Es spricht mehr Männlichkeit als Schönheit, mehr Tatkraft als Sinnigkeit aus diesen entschlossenen Zügen. Das Selbstbildnis rührt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Jahre 1822 her. Breit und kräftig heruntergemalt, ist es eine Achtung gebietende Leistung für einen Achtzehnjährigen. Und welch Gegensatz zu dem „Liebespaar im Nachen“ vom darauffolgenden

Jahre! (Abb. 5.) Man vermöchte es kaum zu glauben, daß jenes Werk vor diesem entstanden, doch erklärt sich der große Qualitätsunterschied vielleicht daraus, daß das Ölbild vor dem Spiegel genau nach der Natur gemalt, die Zeichnung dagegen ohne Hilfe von Modellen leicht hingeworfen ist. Die Zeichnung ist das älteste der hier veröffentlichten Werke von Schwind, soweit sie sicher datiert sind. Die beiden Figuren haben etwas Puppenartiges an sich. Die Körperformen der Jungfrau sind völlig unverstanden, der Jüngling aber schaut mit seinen schmalen



Abb. 24. Das Ständchen. Um 1830.
Feder- und Kreidezeichnung (0,53 m h., 0,415 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg.
(Zu Seite 39.)

Wangen und langen Locken fast wie ein verkleidetes Mädchen aus. Sein rechtes Ohr ist gerade so bös mißlungen wie dasjenige des im übrigen gar nicht üblen, geradezu medaillenartig wirkenden und dabei wahrscheinlich noch etwas älteren weiblichen Porträtkopfes (Abb. 4). Ferner macht die Landschaft einen kulissenartigen Eindruck. Dennoch liegt ein feiner, zarter Hauch von Poesie über der ganzen Darstellung, der Grundton der Romantik ist bereits angeschlagen. Und beobachtet man die rechte Hand des Jünglings etwas genauer, so erkennt man schon hier die Art, wie Schwind die Hände bis in seine letzte Zeit zu stilisieren pflegte; sie sind eigenartig geschwungen, laufen vorn spitz aus, der kleine und der Zeigefinger sind ein wenig nach innen gekrümmt. — Mit dem Jüngling des „Liebespaares" hat der Engel auf der ersten der „Gräberzeichnungen" (Abb. 6) die echt Schwindsche Hand und mit der Jungfrau das süße Köpfchen mit dem duftigen Blumenschmuck im Haar und mit der in gerader Verlängerung der Stirn fortlaufenden Nase gemein. Schwind scheint damals überhaupt eine besondere Vorliebe für diese edle Form der Nase gehabt zu haben. Es ist dies ein klassizistischer Zug und wahrscheinlich eine Folge der Studien nach der Antike, die er an der Akademie getrieben hatte. Ist der Faltenwurf der Jungfrau des „Liebespaares" noch etwas verwaschen, so sehen wir hier bereits sehr edle Falten. Im ganzen aber hat diese Zeichnung doch etwas recht Konventionelles. Ebenso unbedeutend, wenn auch von einem gewissen Liebreiz umflossen, ist der weibliche Engel vor den Grabkreuzen (Abb. 8). Eine andere Zeichnung zeigt uns einen Gottesacker mit vielen Gräbern, einem Kruzifix und dem Schächer zu seiner Rechten. Der Erzengel Michael, der Seelenrichter, eine an Perugino anklingende Figur, hält neben dem Christus Wacht. Am Fuße des Kreuzesstammes erblicken wir eine himmlische Hand, die aus den Sternen herabtaucht und die sehnsüchtig nach ihr verlangende irdische Hand zum Himmel emporzieht. Diesen tiefen Gedanken hat Schwind noch einmal in einer eigenen Zeichnung ausgeführt, die in unserm Buche als Schlußvignette dient. — Von dramatischer Kraft zeugt die Darstellung des Pilgers, welchen der geflügelte Tod — ein origineller Gedanke! — zu Boden streckt (Abb. 7). Das Daraufloshstürmen des Todes ist trefflich, weniger gut das Zupacken zum Ausdruck gebracht. Der Tod faßt eigentlich nur recht gelinde zu, dennoch macht die ganze Darstellung mit ihren edlen, einfachen Linien einen ergreifenden Eindruck.

Wie aber kam Schwind, der lebensfrohe neunzehnjährige Jüngling, auf solch düstere „Todesgedanken"? — Es ist seltsam, daß gerade die heitere Jugend so oft von derartigen traurigen Bildern heimgesucht wird. Wenn die erste Entwicklungsstufe der bedingungslos lebensfreudigen Kindheit vorüber ist, auf welcher der Mensch sich seines Schicksals noch nicht bewußt wird, tritt von Zeit zu Zeit die schreckliche Erkenntnis von der Vergänglichkeit alles Irdischen mit Macht an unsere Seele heran. In einer solchen Stimmung mag Schwind auf die „Todesgedanken" verfallen sein, von denen er beiläufig 60 in den Jahren 1823 bis 1825 zeichnete und wozu sein Freund Ferdinand Freiherr v. Mayerhofer, der spätere Feldmarschall-Leutnant, den Text verfaßte. Es war Schwinds Sturm- und Drangperiode, wie sie jeder geistig befähigte Mensch durchmachen muß. „Beherbergte die Natur des jungen Künstlers viel des Zarten, Weichen, beinahe Weiblichen, so grübelte und spintisierte er nicht wenig, war immer bewegt, unruhig, eine Art Selbstquäler, von seinem eigenen Tun und Lassen unbefriedigt." So urteilte damals sein Freund Bauernfeld über ihn. Aber Schwind ging in diesem Zweifeln und Grübeln, in diesem Stürmen und Drängen nicht unter, vielmehr rang sich seine kräftige Natur zu einer geläuterten und harmonischen Weltanschauung hindurch. Wie der Mann Goethe ein anderer war als der Jüngling Goethe, so ward auch der Mann Schwind ein anderer als der Jüngling Schwind.

Abb. 25. Mangel und Armut. Bez.: „Moritz von Schwind". Um 1830. Federzeichnung (0,32 m h, 0,45 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg. (Zu Seite 39.)

In derselben Zeit und aus ähnlichen Vorstellungen heraus wie die „Gräber“ ist auch die Federzeichnung „Einsamkeit“ entstanden (Abb. 9). Auf einem Felsen im wogenden Meer unter wolkenbedecktem Himmel sitzt ein nackter Jüngling, ganz in sich versunken, die Stirn auf den Knauf des bloßen Schwertes gedrückt, dessen Griff er mit beiden Händen umkrampft und dessen Spitze er in den Boden gestoßen hat. Das Straffe des jugendlichen Körpers ist nicht übel herausgebracht, aber mehr als dies: das vortrefflich komponierte Blatt übertrifft an Größe und Schlichtheit der Auffassung alles, was Schwind bisher hervorgebracht. Hier ist




Abb. 26. Holzschnitt auf dem rückwärtigen Deckel des „Taschenbuches für vaterländische Geschichte“ von Joseph Frhr. von Hormayr. Verlag der G. Franzschen Buchhandlung in München. 1830. Zu Seite 46.)

es ihm zum erstenmal gelungen, eine ernste Stimmung geschlossen zum Ausdruck zu bringen und unmittelbar auf den Beschauer zu übertragen.

Im Juli 1826 zeichnete Schwind 15 Titelvignetten zu einer Übersetzung von Tausendundeine Nacht[23]). „Der Kunstfreund erblickt hier merkwürdige Titelblätter, gezeichnet von Herrn von Schwind aus Wien. Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Sie sind als Vignetten zu betrachten, welche mit einem geschichtlichen Bildchen (aus Tausendundeine Nacht) den Titel zieren, dann aber arabeskenartig an beiden Seiten herauf- und herabgehen, um ihn anmutig einzufassen. Wie mannigfaltig bunt

die Tausendundeine Nacht selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend, abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock im Sinn, phantastisch ohne Karikaturen, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, so daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen." So urteilte — Goethe[24]), so urteilte der größte deutsche Dichter über einen der liebenswürdigsten und erfindungsreichsten deutschen Künstler. Die vorzügliche Charakteristik der Schwindschen Kunst von seiten Goethes paßt eigentlich noch




Abb. 27. Holzschnitt auf dem Deckel des „Taschenbuches für vaterländische Geschichte" von Joseph Frhr. von Hormayr. Verlag der G. Franzschen Buchhandlung in München. 1830. (Zu Seite 46.)

besser auf jede andere Schöpfung Schwinds, als gerade auf die Vignetten zu Tausendundeine Nacht, die innerhalb seines Gesamtwerkes doch nur eine untergeordnete Stellung einnehmen.

Derartige Kompositionen beschäftigten den Künstler damals unausgesetzt. So zeichnete er noch im Jahre 1823 zweiunddreißig Titelvignetten zu einer Shakespeareübersetzung und am 2. April 1825 schreibt er: „Ich bin eben mit einem langen Hochzeitszug fertig geworden, der auf 30 Blättern viel Ernsthaftes und Lustiges enthält. Die Brautpaare sind Figaro und Susanna . . . Voraus ziehen Musikanten, Tänzer, Soldaten, Bediente, Landleute, Pagen und solches Volk. Zurück




Abb. 28. Gambrinus. 1832.
Holzschnitt von Neuer, Titelbild zu Spindlers „Zeitspiegel“.
(0,165 m h., 0,092 m br.)
Verlag der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.
(Zu Seite 47.)

kommen . . . . der verliebte Papageno, die vier Jahreszeiten usw.“ Hyacinth Holland bezeichnet diesen „Hochzeitszug des Figaro“ als ein wirklich unvergleichliches Werk, den ersten Flügelschlag des selbständigen Genius[25]). „Unter den Jahreszeiten tritt uns schon jene Personifikation des Winters entgegen, wie er aus dem Radieralmanach und den späteren Münchener Bilderbogen die Reise um die Welt gemacht hat.“ Wer Schwinds Werke kennt, der erinnert sich überhaupt angesichts des Hochzeitszuges an seine späteren Schöpfungen, so an die „Rose“, die „Opernfresken“ und die „Lachner-Rolle“. Durch Grillparzers Vermittlung kam der „Hochzeitszug“ zu dem greisen Beethoven, dem er während seiner letzten, zum Tode führenden Krankheit zum Trost und zur Erquickung gereichte[26]).

In das Jahr 1827 fallen die „Kinderbelustigungen“ (Abb. 13 u. 14). Schwind begnügt sich hier nicht mehr, wie bei den „Gräbern“, mit Gestalten in ruhiger Haltung, sondern er versucht sie in lebendiger Bewegung zu geben. Gelungen ist ihm dieser Versuch allerdings nicht, da er die Gesetze der Perspektive noch nicht beherrscht. Die Gestalten stehen nicht fest auf ihren Füßen, geschweige denn daß sie sich richtig bewegen könnten. Aber in der Auffassung offenbart sich schon in diesen frühen Blättern die Eigenart des Künstlers. In welch trauliches Heim mit dem Bilde der Madonna an der Wand, mit der am Fenster nähenden Mutter und den fröhlich spielenden Kindern läßt er uns blicken! (Abb. 13.) Wie herzig ist der kleine Bub an der Kommode, der, die Hand in der Hosentasche, dem Spiel der älteren Geschwister zuschaut! Auf den anderen Bildern sehen wir die Kleinen sich in Gottes freier Natur tummeln. Die Landschaft ist ziemlich schematisch behandelt: rechts und links ein hoher Baum oder eine Baumgruppe und in der Mitte hinter den spielenden Kindern ein Ausblick auf eine Hintergrundlandschaft, die mit wenigen feinen Strichen angedeutet ist. Aber es liegt doch ein großer Reiz in diesen ganz einfachen Darstellungen: Mit welchem Eifer sind die Kinder alle beim Spiel! Es sind wirklich echte und rechte Kinder, keine kleinen großen Menschen und auch keine Puppen. In der Formengebung deutet freilich noch wenig auf den künftigen Meister hin. Überhaupt paßt auf alles, was wir bisher besprochen, mit Ausnahme allein der „Einsamkeit“, das spätere harte Wort des Cornelius: „Ihre

Wiener Sachen sind wie von einem Frauenzimmer!" — Cornelius wollte natürlich damit sagen, daß Schwind sich erst durch seinen heilsamen Einfluß zu einem männlichen Stil hindurchgerungen. Dieser Ansicht des Cornelius muß man aber entschieden entgegentreten. Wenigstens enthält sie eine starke Übertreibung. Allerdings hat Schwinds Stil durch den Einfluß des Cornelius an Männlichkeit gewonnen, aber der junge Künstler hatte sich schon, ehe er Cornelius und dessen Werke je gesehen, zu einer solchen Höhe der Meisterschaft emporgearbeitet, daß jene scharfe Kritik durchaus nicht völlig berechtigt war. Dies beweist der treffliche „Spaziergang", der sicher in das Jahr 1827, vor Schwinds erste Reise nach München, fällt[27]) (Abb. 15). Die Kinderbelustigungen sind im Frühling und der Spaziergang im Sommer ein und desselben Jahres entstanden! Es ist erstaunlich, wie schnell Schwind sich damals entwickelt hat. Indessen darf man auch nicht vergessen, daß er die Kinderspiele als lästige Brotarbeit schnell hingeworfen, an dem Spaziergang dagegen mit voller Künstlerliebe gearbeitet hat. Besonders das eigentlich Malerische, die Verteilung von Licht und Schatten, sowie die Färbung ist dem Künstler bei diesem Gemälde, das er mit erst 23 Jahren schuf, vorzüglich gelungen. Der kecke Griff



Abb. 29. „Freund Hein auf dem Mummenschanz." 1833.
Aus Dullers „Grotesken und Phantasmagorien".
Verlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart.
Holzschnitt von Neuer. Originalgröße. (Zu Seite 49/50.)



Abb. 30. Genoveva verzeiht ihrem Gatten. Um 1833.
Bleistift- und Sepiazeichnung (0,28 m h., 0,53 m br.). Weiland im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg.
(Zu Seite 50.)

ins volle Menschenleben, die durchaus anspruchslose und doch so poetische Wiedergabe der Wirklichkeit ist geradezu einzig.

Aus dem hohlen, finstern Tor
Dringt ein buntes Gewimmel hervor...
Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
Aus der Straßen quetschender Enge,
Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
Sind sie alle ans Licht gebracht.
Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge
Durch die Gärten und Felder zerschlägt.



Abb. 31.
Aus der Folge der „Rauch- und Weinepigramme". Um 1833.
Nach der Originalradierung des Künstlers.
(0,108 m h., 0,075 m br.)
Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe.
(Zu Seite 50.)

Über all die „geputzten Menschen" aber, die zum Tor hinaus- und hereinwandern, ist der Zauber echt biedermeierscher Gemütlichkeit ergossen. Man kann das Bild wiederholt betrachten und entdeckt immer neue reizvolle Einzelheiten. Die beiden grüßenden jungen Mädchen, besonders aber die Dame rechts, sind von echt Schwindscher Anmut verklärt. Der kleine Mann aber mit dem Zylinder hinter der Pappel in der Mitte des Bildes ist Schubert und der Lange neben ihm der Schubertsänger Vogl. Im Vordergrunde links endlich sitzt Schwind selbst als Wanderer, in das Studium einer Landkarte versunken. Wir können mithin in diesem Gemälde auch das erste „Reisebild" begrüßen. Der junge Wanderer studiert die Landkarte, er ist noch unschlüssig, wohin er sich wenden soll, aber eines weiß er, daß er die Stadt verlassen will, wo das liebe Mädchen weilt, das durch unübersteigliche Hindernisse wie auf dem Bilde, so auch im Leben von ihm getrennt ist.

Ob es erlaubt ist, diese Deutung der lieblichen Episode in der tief beschatteten linken Ecke des Bildes zu geben, wer vermöchte es zu sagen? — Eine Anspielung auf irgendeinen Liebesroman des jungen Künstlers hat man auch schon vor mir darin gesehen. Tatsache ist, daß Schwind damals die Schmerzen einer unglücklichen Jugendliebe litt. Süße Hoffnungen waren in seiner Seele genährt worden, aber dem „armen Maler" war es nicht beschieden, die ersehnte Braut heimzuführen. Auf diese Lebenserfahrung spielt vielleicht die fragliche Episode des Spazierganges an, zweifellos aber verdankt dieser unglücklichen Liebe „Der wunderliche Heilige" seine Entstehung. Der Künstler suchte sich von dem Druck, der auf ihm lastete, in Goethescher Weise zu befreien, indem er all das, wovon sein junges Herz zum Zerspringen voll war, in ein künstlerisches Gebilde bannte. „Der wunderliche Heilige" (Abb. 16—19) besitzt die Form eines mittelalterlichen Flügelaltärchens und ist zum Teil auf Goldgrund gemalt. Um die drei Hauptbilder ziehen sich arabeskenartig eine ganze Anzahl kleinerer Darstellungen herum. Ganz unten in der Mitte gewahren wir eine Wiege, in der Zwillinge den ersten süßen Kindesschlaf miteinander tun. Aber hinter der Wiege erhebt sich ein Wegweiser, der ihnen verschiedene Wege weist. Ihre Schutzengel selber führen sie

auseinander. Der Bruder zur Rechten wird ein fröhlicher Musikant, und er findet auch bald lustige Gesellen.

Hei! was die Becher klangen,
Wie brannte Hand in Hand:
Es lebe die Liebste deine,
Herzbruder im Vaterland!



Abb. 32. Aus der Folge der „Rauch- und Weinepigramme. Um 1833. Nach der Originalradierung des Künstlers. (0,079 m h., 0,102 m br.) Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe. (Zu Seite 53.)

Die Herzallerliebste ist auch bald gefunden. Tagsüber bringt er ihr ein Ständchen, und, wenn der verschwiegene Abend gekommen, hüllt er sich in seinen langen Mantel und herzt und küßt sie heimlich am Kammerfenster. Als aber der arme Musikant, der nichts sein eigen nennt als seine Geige, um die Braut anhält, da schleudert ihm die eine der garstigen Tanten so energisch den Korb entgegen, daß ihm vor Schreck der Hut aus der Hand fliegt. Das gleichfalls erschrockene Mädchen aber wird von der anderen Tante auf die Wege der Weltklugheit verwiesen und sie ist auch treulos genug, um auf die „guten Ratschläge“ einzugehen und — wenn auch nicht ohne inneres Widerstreben — dem reichen Freier ihre Hand zu gewähren, der so täppisch ist, daß er von seinem protzigen Vater seiner Zukünftigen zugeführt werden muß. Den armen Musikanten aber ergreift höllische Verzweiflung, er stürzt sich in den wilden Taumel des Kneipenlebens, wo es im buchstäblichen Sinne des Wortes drunter und drüber geht. Doch mitten in dem wüsten Saus und Braus erfaßt ihn sanft sein Schutzengel, rettet ihn mitsamt der geliebten Geige und führt ihn in stiller Waldeinsamkeit mit seinem Zwillingsbruder zusammen.

In den Armen liegen sich beide
Und weinen vor Schmerzen und Freude.



Abb. 33. Aus der Folge der „Rauch- und Weinepigramme“. Um 1833. Nach der Originalradierung des Künstlers. (0,113 m h., 0,077 m br.) Verlag von A. Bielefelds Hofbuchhandlung in Karlsruhe. (Zu Seite 54.)

Dem Bruder war es unterdessen ähnlich ergangen. Er hatte die Kräuter des Waldes gründlich studiert, um sich auf seinen ernsten Beruf als Arzt würdig vorzubereiten. Im Gotteshaus erblickte er zum ersten Male die zukünftige Geliebte. Sie erkrankt. Er heilt sie und wird von heißer Neigung zu ihr entflammt. Sie aber läßt sich von faden Gecken den Hof machen und, als der junge Arzt um sie wirbt, wird er von der Mutter barsch zurückgewiesen, während der gute aber

schwache Vater in ohnmächtiges Schluchzen ausbricht. Der Schmerz wirft den Jüngling aufs Krankenlager, von dem er als gebrochener Mann aufsteht, und, von seinem Schutzengel geleitet, am Stabe hinauswankt in die Heilung spendende, würzige Waldesluft. Beide Brüder führen nun in holder Eintracht ein beschauliches, der Musik und dem Studium der Natur geweihtes Einsiedlerleben, wie uns das mittlere Hauptbild höchst anmutig vor Augen führt. Daß sie aber trotz ihrer Kutten auf die harmlosen Freuden der Welt nicht gänzlich Verzicht geleistet, dafür bürgt uns der stattliche Bierkrug und der Tabak, den sie aus langen Pfeifen behaglich schmauchen. Der Arzt heilt die Kranken unter den benachbarten Bauern, wofür diese dem mit dem Esel herumziehenden Bruder die Vorratskörbe trotz der Warnungstafel: „Das Betteln ist verboten!" mit Schinken, Obst und Flaschen guten Weines reichlich füllen. Die beiden Brüder werden wegen ihrer wunderbaren Ähnlichkeit für eine Person gehalten, und dieser „Wunderliche Heilige" steht beim Volke in hohem Ansehen und wird in allen Nöten um Rat gefragt. Da ereignet sich nun das Sonderbare, daß jeder von den beiden die frühere Geliebte seines Bruders heilen muß. War die eine wegen körperlicher Leiden, so war die andere in tiefer Trauer um einen teuren Entschlafenen zu dem „Wunderlichen Heiligen" hinausgepilgert. Dieses letzte Motiv erklärt sich wohl aus der zukunftssicheren Überzeugung Schwinds, daß das Mädchen, welches jetzt den „armen Maler" zurückgewiesen, es noch einmal bereuen würde, um die Hand des berühmten Künstlers gekommen zu sein. Indessen war es nicht verschmähte Liebe allein, die Schwind den Grundgedanken des „Wunderlichen Heiligen" eingab, sondern auch eine gewisse stille Neigung für ein von der Welt abgeschiedenes Leben inmitten der Natur; sprach er doch zeitweise in vollem Ernst von der Absicht, sich mit seinen geliebten Brüdern in die Waldeinsamkeit zurückzuziehen. In dem „Wunderlichen Heiligen" offenbart sich aber vor allem Schwinds unübertreffliches Erzählertalent, vielleicht seine glänzendste Eigenschaft, zum ersten Male in seiner vollen Bedeutung. Mit diesem 1828 entworfenen Werke führte sich Schwind im Kreise des Cornelius in München ein[28]).

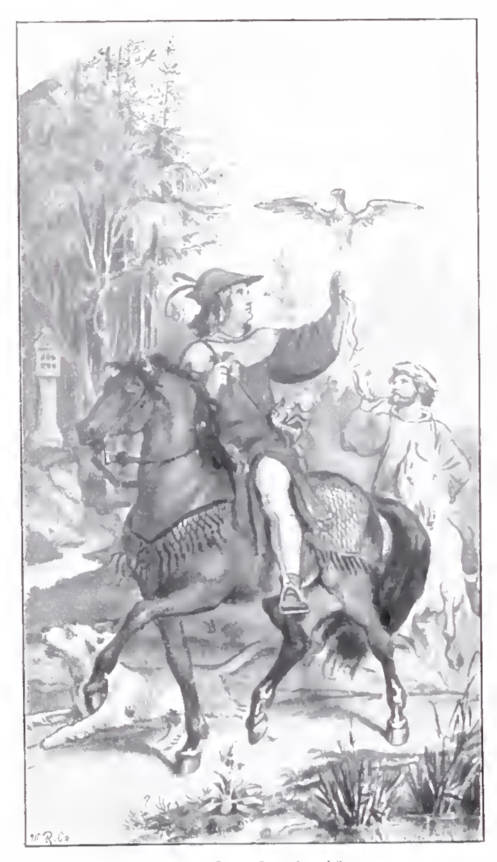


Abb. 34. Der Falkenjäger.
Aus der Hohenschwangauer Bilderfolge. 1835.
Aquarell (0,21 m h., 0,115 m br.).
In der Königl. Privatbibliothek, München, Residenz.
(Zu Seite 55.)

Denn München hieß das Ziel, das der junge Wanderer auf der Landkarte gesucht und gefunden hatte. München stand zu jener Zeit mehr denn je im Mittelpunkt der deutschen Kunstbestrebungen. Cornelius schmückte damals die Glyptothek mit seinen Fresken aus, welche die größte Bewunderung der Zeitgenossen hervorriefen. Nach München war Schwind zum ersten Male vorübergehend im Herbst 1827 gekommen. Köstlich ist der Brief, in dem er auf der Rückreise, von Salzburg aus, seine Reiseeindrücke dem getreuen Freund Schober schildert. Über die



Abb. 35. Aus der Hohenschwangauer Bilderfolge. 1835.
Aquarell (0,115 m h., 0,155 m br.). In der Königl. Privatbibliothek, München, Residenz. (Zu Seite 55.)

Stadt München urteilt er als echter Wiener, für den es nur „a Kaiserstadt, nur a Wean" gibt: „Quoad villam ist München ein odioses Nest . . . Gegend caret." Und dann fährt er in demselben jugendlich-übermütigen Tone fort: „Die Galerie[29]) hat nach dem ersten Eindruck doch nur raros nantes und einen verhältnismäßigen gunges dazu. Das große Bild von van Eyck[30]) zog mich den ersten Tag sehr an und hoffte mir viel Genuß davon. Es ist äußerst ausführlich in den Köpfen und hin und her sehr natürlich, nachdem ich aber mit der Glyptothek bekannt geworden, fühlte ich einen unwiderstehlichen Abscheu vor dem kümmerlichen Wesen . . . Raffaels[31]) und Dürers Poträte hängen nebeneinander, von ihnen selbst gemalt. Raffael ist unglaublich schön, vor allem hat er einen Mund, der nicht wieder zu sehen, so strotzend und so edel dabei." Über Dürers Selbstbildnis äußert er sich: „Die Farbe äußerst natürlich. Ich muß gestehen, daß ich Tage hatte, wo ich mich so hinein vertiefte, daß mir Dürer ganz melangefarb vorkam, dazu hat der Unglückliche einen Finger, der mich bei den besten Vorsätzen außer Fassung brachte. Die letzten Tage verlegte ich mich ausschließlich auf die Herrlichkeit Raffaels, wofür meine Augen etwas weiter geworden sind, als ich sie mitbrachte. Perugini sind sehr schöne, aber ein großer Mangel an Titian und ein Überfluß von überflüssigen Rubens, wohlverstanden, die fließen über von Menschen, Farben, Spektakel und allem möglichen Übermut. Ein Engelsturz strotzt von oben bis unten von Figuren, dazu ist alles in den gewagtesten und künstlichsten Stellungen, Kürzungen und Verschlingungen. Schon die Austeilung der großen Massen scheint darauf angelegt, einen um den Verstand zu bringen, während die einzelnen Haufen von Leichen in weniger als einer Woche nicht zu entziffern und wieder zusammenzubringen sind. Mit einigen Teilen habe ich dies Studium vorgenommen und fand alles zum Erstaunen korrekt und wohlüberlegt, aber zu viel, zu viel . . ." Man darf diesen kühnen Urteilen gegenüber nicht außer acht lassen, daß sie nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für einen vertrauten Freund bestimmt waren. Anderseits erteilen sie uns den besten Aufschluß über Schwinds damaliges Verhältnis zur alten, zur klassischen Kunst. Auch sein sonst so freier Sinn stand so weit unter dem

Einfluß der damaligen, von der italienischen Renaissance abgezogenen, einseitig idealistischen Kunstauffassung, daß er der Kraftfülle des Titanen Rubens nicht gerecht wurde. Aber mit welcher Gründlichkeit studiert er dennoch den ihm nicht sympathischen Künstler! — Im Mittelpunkt seiner Bewunderung steht Raffael. Den Hinweis auf diesen einzigen Künstler hatte er schon von seinem Lehrer Schnorr erhalten, und die Begeisterung für Raffael hat er sich sein ganzes Leben hindurch bewahrt. Treffend äußerte er gelegentlich über diesen Künstler, in dem sich die italienische Hochrenaissance wie in keinem anderen verkörpert: „Raffael ist nicht nur zur rechten Stunde, sondern auch zur rechten Minute geboren. So etwas wiederholt die Natur nicht! Alles war vorbereitet, er brauchte nur die Erbschaft anzutreten“[32]. Als eine Frucht von Schwinds Studien nach Raffael haben wir seine heilige Cäcilie anzusehen, aus der zugleich ein tiefes musikalisches Empfinden spricht (Abb. 22). Die noch köstlichere Studie dazu wetteifert geradezu mit Raffaels Federzeichnungen im Rhythmus und in der Anmut der Linien (Abb. 21). Erstaunlich ist auch das Urteil des werdenden Romantikers über das unvergleichliche Selbstbildnis unseres großen Albrecht Dürer. In das tiefere Verständnis der altdeutschen und besonders der Dürerschen Kunst wurde der junge Maler erst durch Cornelius eingeführt. Ehe er damals Cornelius persönlich aufsuchte, „schummelte“ er sich „mit einiger Keckheit“ in den fertigen Saal der Glyptothek. Er schickt seinem Freund Schober einige Skizzen nach den dortigen Fresken und bemerkt dazu: „Sie werden, wiewohl nur ein Schatten, nebst dem, was ich davon sagen kann, genug sein, Dich zu überzeugen, daß hier Gedanken, Leben und Nahrung sind, die bisher nur ahnungsweise berührt worden . . . Es ist nicht die Mythologie der Alten, es ist ein ganz neu entdecktes Verständnis, ein neu entdeckter ewiger Zusammenhang des menschlichen Lebens in seiner poetischsten und herrlichsten Entfaltung mit den Elementen. Die ganz unmittelbare Mitteilung, die einem durch die eifrige Anschauung der Bilder wird, die Kraft, die der ausgebildete Stil, die würdevolle Gestalt und Farbe gibt, das Leben, mit dem Dich die lebendige Größe der Komposition durchschauert, kann ich durch Worte nicht bezeichnen. Ich war fast täglich draußen und zu vier Stunden und ich hatte gerade Zeit, alle Gegenstände zu unterscheiden.“ Wenn man sich das feinsinnige Urteil über Raffael und die äußerst kritischen Auslassungen über Dürer und Rubens ins Gedächtnis zurückruft, so erstaunt man über solch überschwängliches Lob eines Cornelius. Doch dies ist der Geist der Zeit. Cornelius stand damals auf dem Gipfel der Macht. Alles beugte sich seinem Genius, so auch Schwind. Und so wünschte der letztere, ein Urteil des Cornelius über seine eigenen künstlerischen Leistungen zu hören. „Ich ging in die Glyptothek zu ihm und sagte, ich hätte etwas gemacht, er möchte sagen, wann und wo er es sehen wolle. Drauf lud er mich zum Abendessen ein... Abends um acht Uhr ging ich mit meiner Scharteke hin. Er selbst war noch nicht zu Haus . . .“ Dagegen waren schon einige andere Künstler anwesend, so Heinrich Heß und Julius Schnorr. Als dann Cornelius, der vornehm wie ein Fürst lange auf sich warten ließ, endlich erschienen war, „kamen Biere, und nach einer kurzen allgemeinen Unterhaltung wendete er sich sehr freundlich zu mir und fragte mich um die Zeichnung, und ich ging ins Vorzimmer, wo ich sie gelassen hatte, und war unterwegs noch dumm genug, zu denken, wenn er jetzt keck sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich's ihm glaube.“ Aus diesen köstlichen Worten erkennt man, daß der junge unbekannte Maler Schwind bei aller Bewunderung des Cornelius sich doch bereits dieser allgemein anerkannten Berühmtheit gegenüber als selbständiger Künstler fühlte. — Doch lassen wir wieder Schwind selber das Wort: „Cornelius nahm die Zeichnung (— sie stellte ‚Das Schiff aus dem Tasso‘ dar und ist anscheinend verschollen[33]) —) und sagte: ‚Daß die Zeichnung Talent verrät, davon rede ich nicht, aber Sie haben für Ihre Jahre eine zu große Leichtigkeit.‘ Er wies auf einige Falten hin: ‚Das



Abb. 36. Studie zur ersten Fassung von Ritter Kurts Brautfahrt. (Vgl. Abb. 38.) Spätestens 1830. Durchstrichene Federzeichnung (0,11 m h., 0,135 m br.). Weiland im Besitz von Prof. Dr. Julius Naue, München.

ist nicht streng genug, zu gewöhnlich, fast schon Manier. Es wäre schlecht, wenn ein Historienmaler alles nach der Natur machen müßte, man muß aus der Erinnerung natürlich zeichnen können. Es hätte wenig mehr Nachdenken gebraucht, so wäre es gut geworden. Nur Ernst, nur keinen Strich schlechter machen als man imstande ist.' Er sah mir immer fest in die Augen, und wiewohl er mir nicht viel Schönheiten sagte, wendete ich keinen Blick von ihm. Unterdessen wurde zum Essen gerufen, und er ging ganz lustig voraus. Es kamen Erdäpfel und Kalbsbraten, Salat und Butter . . ." Nun wird gegessen und getrunken, auf des Cornelius Gesundheit getrunken, auf des Königs Gesundheit getrunken, viel getrunken, so daß Schwind zum Schluß sehr lustig wurde und einen „Schwips" bekam. „Während der Lustigkeit sagte Cornelius zu mir, da er eben einiges von Wien mit mir sprach: ‚Sie kommen doch nach München und das bald?' Worauf ich sagte und noch sage: Sobald es im geringsten möglich ist." — In demselben Briefe äußert sich Schwind sehr entzückt über die Zustände an der Münchener Akademie, besonders über die günstige Gelegenheit zum Akt- und zum Kartonzeichnen. Aber trotz aller Begeisterung ließ er sich seinen hellen Blick nicht trüben: „Die jungen Leute sind sehr sonderbar. Wenn ich denke, wie einer in Wien empfangen wird, so graust einem vor dieser Weinerlichkeit und Unfreundlichkeit zugleich. Zeichnen, Freskomalen und vor allem sitzen können die Kerls, daß es ein Spektakel ist. Ich habe mich aber des Gedankens der Fabrikmäßigkeit nicht enthalten können." — Dennoch schließt er seinen Brief mit den begeisterten Worten: „Ich habe nie von größeren und herrlicheren Dingen gedacht oder gesprochen, als von des göttlichen Cornelius Werken . . ."



Abb. 37. **Ritter Kurts Brautfahrt.** Erste Fassung. Vollendet 1830. Nach Schwinds Zeichnung radiert von J. Thäter.
Äußerst seltenes Blatt (0,325 m h., 0,525 m br.). Vgl. Abb. 38. (Zu Seite 64.)



Abb. 38. Ritter Kurts Brautfahrt. Ölgemälde (1,21 m h., 1,09 m br.). Karlsruhe, Kunsthalle. Vollendet 1839.
Nach dem Stich von Julius Thäter, Sächsisches Kunstvereinsblatt für 1846. Verlag von H. O. Miethke in Wien. Untere Hälfte. (Zu Seite 64.)

Die Reise nach München im Jahre 1827 ward für Schwind ausschlaggebend. Er beschloß, sich dauernd daselbst niederzulassen, um sich unter Cornelius weiter auszubilden. So schied Schwind von Wien. Ahnte er damals, daß er nie wieder zu ständigem Aufenthalt hierher zurückkehren würde? — Eine „immerwährende Sehnsucht“ nach der herrlichen Kaiserstadt an der blauen Donau, nach seiner geliebten Heimatstadt, hat er sein ganzes Leben lang nicht verwinden können. „Wienerisch hat Schwind bis an sein Lebensende gesprochen, und ebenso jene Wiener Art bewahrt, die das Gemüt hinter sarkastischen Witzen zu verbergen liebt“[34]). Die glückseligen Jugendjahre aber, die er in Wien zubrachte, sind als Grundlage für sein gesamtes Schaffen von höchster Bedeutung, weil er hier erlebte, was er später malte: Freundschaft, Liebe, Musik und Orgelklang. Er war 24 Jahre alt, als er von Wien nach München übersiedelte. Er hatte bereits etwas im Leben durchgemacht, er hatte sich im Kampf ums Dasein wacker durchgeschlagen, er hatte eine unglückliche, ihn tief im Innersten bewegende Liebe durchgekostet, er hatte den Beifall eines Goethe errungen, er hatte ein Kunstwerk wie den „Spaziergang“ geschaffen und ein herrliches Gedicht, den „Wunderlichen Heiligen“, gedichtet, er hatte bereits seine größten späteren Schöpfungen, den „Ritter Kurt“, die „Gerechtigkeit Gottes“, die „Melusine“, das „Aschenbrödel“, die „Sieben Raben“ im Geiste konzipiert. Wahrlich, der Mann hätte auch Großes vollbracht, wenn er nicht nach München gegangen wäre. Die Größe steckte in ihm. Daher darf man ihn nicht als einen „Schüler und Nachfolger“ des Cornelius und als ein Produkt der Münchener Schule auffassen. Er hat in München Einflüsse erfahren, aber er steht dennoch im ganzen dem Cornelius und seiner Schule selbständig und zwar nach meiner Ansicht ebenbürtig gegenüber. War es überhaupt ein Glück für ihn, daß er nach München kam? — Hat dieser Umstand auf seine Entwicklung günstig oder ungünstig eingewirkt? — Die Wahrheit liegt wohl auch hier, wie so häufig, in der Mitte. In Wien verlor sich das Schaffen des einzelnen Malers im Getriebe der Großstadt. In München war dies ganz anders. München war und ist auch heute noch trotz allem, was sich dagegen einwenden läßt, die deutsche Kunsthauptstadt. Hier wird der Künstler



Abb. 39.
Ritter Kurts Brautfahrt. Bruchstück.
a. Schwind, b. u. c. seine Brüder, d. Cornelius, e. Schnorr. 1. Ernst Frhr. v. Feuchtersleben. 2. Anastasius Grün (Graf v. Auersperg). 3. Franz v. Schober. 4. Grillparzer. 5. Bauernfeld. 6. Lenau (Nikolaus Niembsch v. Strehlenau). Vgl. Abb. 38. (Zu Seite 69.)

nicht durch ein aufregendes Großstadtleben von seinem Beruf abgezogen. Hier steht die Kunst im Mittelpunkt der Interessen, den Stufen des Thrones am nächsten, sie hat Beziehungen zu allen Schichten des Volkes, sie durchdringt alle

Kreise. In München nahm der Maler eine andere gesellschaftliche Stellung ein als in Wien. Zu dieser hohen Stellung der Künstler kraft seiner bedeutenden Persönlichkeit wesentlich beigetragen zu haben, ist gerade eines der Hauptverdienste des Peter Cornelius. Ferner erschloß dieser dem jungen Schwind (wie bereits erwähnt) das tiefere Verständnis für die altdeutsche, besonders die Dürersche Kunst. Endlich wurde die Schwind angeborene Schärfe, Sicherheit und Kraft seines Striches, sowie die Bestimmtheit in der Durchführung des künstlerischen Hauptgedankens durch den Einfluß des Cornelius noch gesteigert. Aber diese Sicherheit im Zeichnen, besonders der menschlichen Gestalten, verleitete diesen wie jenen bisweilen zur aufdringlichen Schaustellung technischer Fertigkeiten. „Das Ständchen“ und „Mangel und Armut“ gehören zu denjenigen Blättern Schwinds, die den Einfluß des Cornelius am deutlichsten erkennen lassen (Abb. 24 u. 25). Es liegt da etwas Gewolltes und Anspruchsvolles in diesen ohne Zweifel gut



Abb. 40. Schwebender Amor in Umarmung mit Psyche. 1838.
Studie zu den Fresken im Schloß Rüdigsdorf bei Altenburg. Federzeichnung (0,215 m h., 0,34 m br.).
München, Maillinger-Sammlung. (Zu Seite 64.)

gezeichneten Muskelmännern, wie es bei den Wiener Jugendarbeiten niemals hervortrat und wie es Schwind glücklicherweise später auch wieder gänzlich überwunden hat. Im übrigen sind diese beiden Blätter allerdings sehr hoch anzuschlagen. Aus dem „Ständchen“ spricht ein prächtiger Humor und aus „Mangel und Armut“ ein großartiger Ernst. Wie Dürer die Offenbarung St. Johannis, so hat Schwind hier eherne Worte des Alten Testaments in buchstäblicher Anlehnung an die Bibel und doch wieder in völlig freier Auffassung trefflich illustriert. Alles, was in den Textworten steht, ist ausgedrückt und nichts darüber. Dem klaren und bestimmten Erfassen des Gedankens entspricht das straffe Anordnen und Zusammenfügen der Linien. Man könnte sich nichts hinwegdenken, ohne die gesamte Komposition zu zerstören. Der Genuß all dieser Vorzüge wird nur leider durch das Prätentiöse in der Zeichnung der Figuren beeinträchtigt. Doch dies war nicht der einzige Nachteil, der Schwind aus dem Einfluß des Cornelius erwuchs. Er hatte sich in Wien angelegentlichst bemüht, sich nicht nur im Zeichnen und Komponieren, sondern auch im Ölmalen auszubilden, und die Bildnisse seiner



Abb. 41. Die Reiter. 1840.
Aquarellierte Federzeichnung (0,17 m h., 0,735 m br.). Im Besitz von Frl. Berta Baurnfeind, München.
(Zu Seite 73.)

selbst und seines Bruders, sowie der „Spaziergang“ zeigte ihn uns auf einer gewissen Höhe als Kolorist (Abb. 3, 11, 15). Hätte er sich nach dieser Richtung weiter entwickelt, so würde dies seinen späteren Ölbildern wesentlich zustatten gekommen sein. In München herrschte aber damals eine mit Unfähigkeit gepaarte, hochmütige Verachtung der Ölmalerei. Als Schwind zum erstenmal nach München kommt, da äußert er sich in dem schon mehrfach angezogenen Briefe: „Nun bitte ich Dich, ob einer die Lust haben soll, das Freskomalen mühsam zu erlernen, Kalkdampf zu schlucken und das Ölmalen aufzugeben. Unsereiner nicht im mindesten.“ Diese gesunde Jugendansicht hat er dann leider dem Einfluß des Cornelius geopfert und sich der in München damals herrschenden Richtung anbequemt, der zufolge das Fresko über die Ölmalerei gestellt, der Schwerpunkt aber auf die Zeichnung des Kartons gelegt wurde. Damit hängt noch etwas anderes zusammen. In Wien war Schwind ein Künstler schlechtweg, in München wurde er von der krankhaften Begeisterung für die „hohe Kunst, die Historienmalerei“ angesteckt. Ganz und gar hat sich Schwind diesen Einflüssen nie ergeben,



Abb. 42. Studie zu der „Einweihung des Freiburger Münsters“. Um 1840.
Federzeichnung (0,245 m h., 0,375 m br.). München, Maillinger Sammlung. Vgl. Abb. 43.
(Zu Seite 72.)

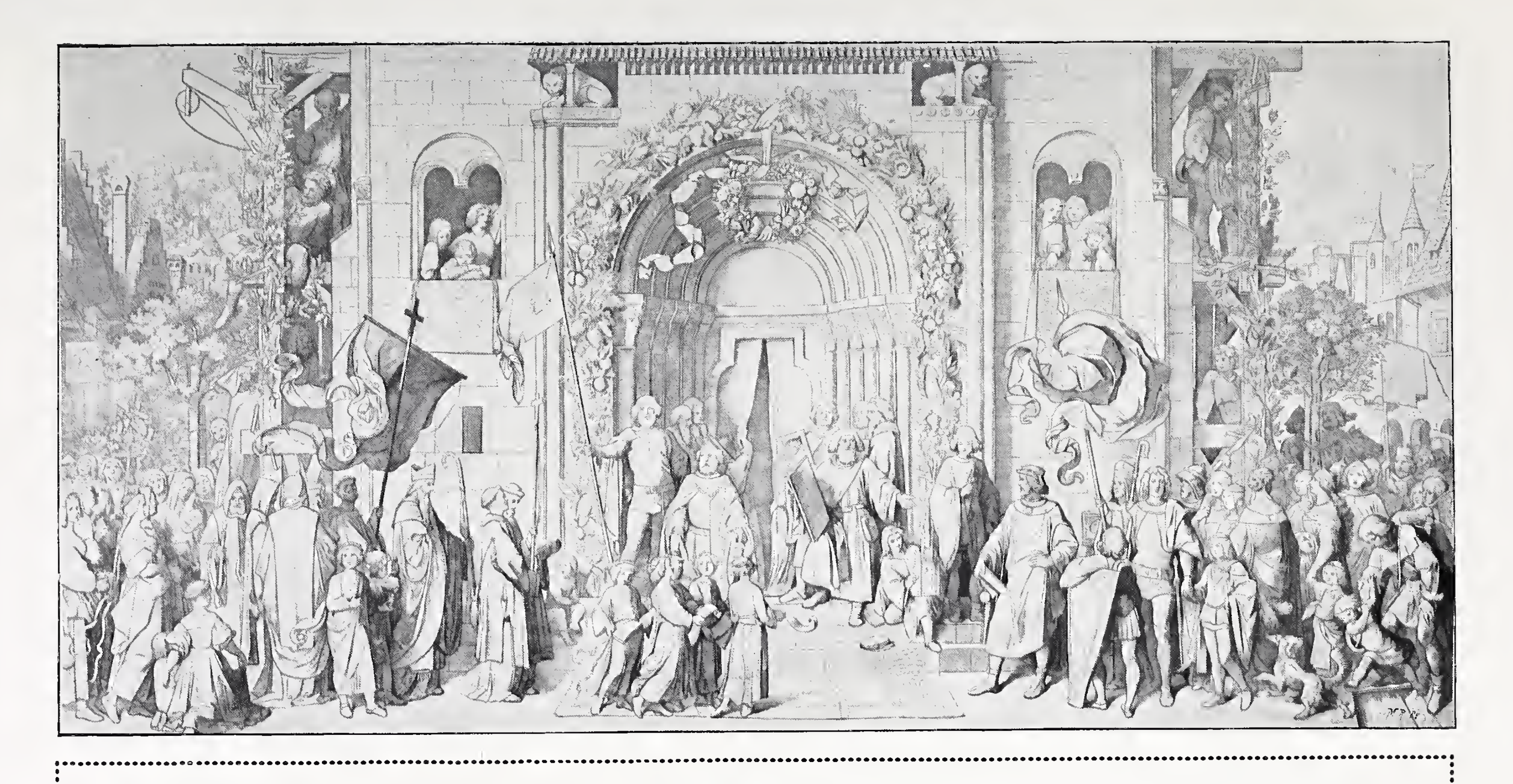


Abb. 43. Die Einweihung des Freiburger Münsters. Fresko im Treppenhaus der Karlsruher Kunsthalle. Aquarell-Entwurf 1838/39, Fresko-Ausführung 1843/44.
Nach dem Stich von Julius Ernst im Verlag von Carl Gräf in Dresden. (Zu Seite 72.)



Abb. 44. Der Falkensteiner Ritt. 1843/44.
Leipzig, Städtisches Museum. Öl auf Leinwand (1,52 m h., 0,94 m br.). (Zu Seite 76.)




Abb. 45. Der Pfalzgraf. Um 1845. Radierung von J. C. Müller.
„Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler". Leipzig, Hermann Vogel. (Zu Seite 85.)

sondern seine gesunden freien Anschauungen gegenüber den einseitigen und verstiegenen des Cornelius stets gewahrt. Während dieser z. B. geradezu erklärte, für ihn gebe es keine Genremalerei, antwortete Schwind — allerdings in viel späterer Zeit, beiläufig in den sechziger Jahren — auf die Frage eines seiner Schüler nach dem Unterschiede zwischen Genre- und Historienmaler kurz und bündig: „Es gibt in der Kunst noble Menschen und Knoten, und nachher sind wir fertig.“ — Mit der „Historienmalerei“ hängt aufs innigste das große Format zusammen. Die Begabung auch der bedeutenden Menschen hat eine Grenze. Schwinds Begabung war auf ein kleines Format beschränkt. In Wien, wo er nur seinem künstlerischen Instinkt folgte, hat er es nie verlassen. Unter dem Einflusse der Corneliusschule dagegen hat er sich auch an Bilder größeren For-



Abb. 46. Studienblatt. 1844.
In der Mitte Studie zum Bildnis des badischen Staatsministers Frhr. von Blittersdorff, Wien, Moderne Galerie.
Das Bein wahrscheinlich Studie zu dem Bein des Kaisers Konrad. Vgl. Abb. 49.
Federzeichnung (0,215 m h., 0,34 m br.). Weiland im Besitz von Professor Dr. Julius Naue, München.

mates gewagt, die regelmäßig hinter den kleinen Kabinettstücken zurückblieben. Alles in allem genommen, halten sich die guten und die schlechten Einflüsse, die Schwind in München erfahren, ungefähr die Wage. Überhaupt darf man die Bedeutung all dieser Momente nicht zu hoch anschlagen, da sie sich ja nur auf die Kunstmittel erstrecken, das Ureigenste der Schwindschen Kunst, ihren poetischen Inhalt, dagegen gar nicht berühren.

Die Not des Lebens trat in jener ersten Münchener Zeit an den jungen Künstler noch dringender heran, als in den Wiener Jahren. Aber der Humor verläßt ihn auch jetzt nicht, wie dies aus dem Briefe hervorgeht, in dem er seinen Freund Schober um Geld bittet und der mit den Worten schließt:

Sonst müssen Mantel, Uhr und Pfeifel
Ins Leihhaus wandern und zum Teufel!

Doch Schwind lebte nicht etwa von geborgtem Geld, vielmehr verdiente er sich seinen Lebensunterhalt redlich durch Illustrationen, die er größtenteils für die Werke seiner Freunde Duller, Spindler, Bechstein anfertigte. So entstand die

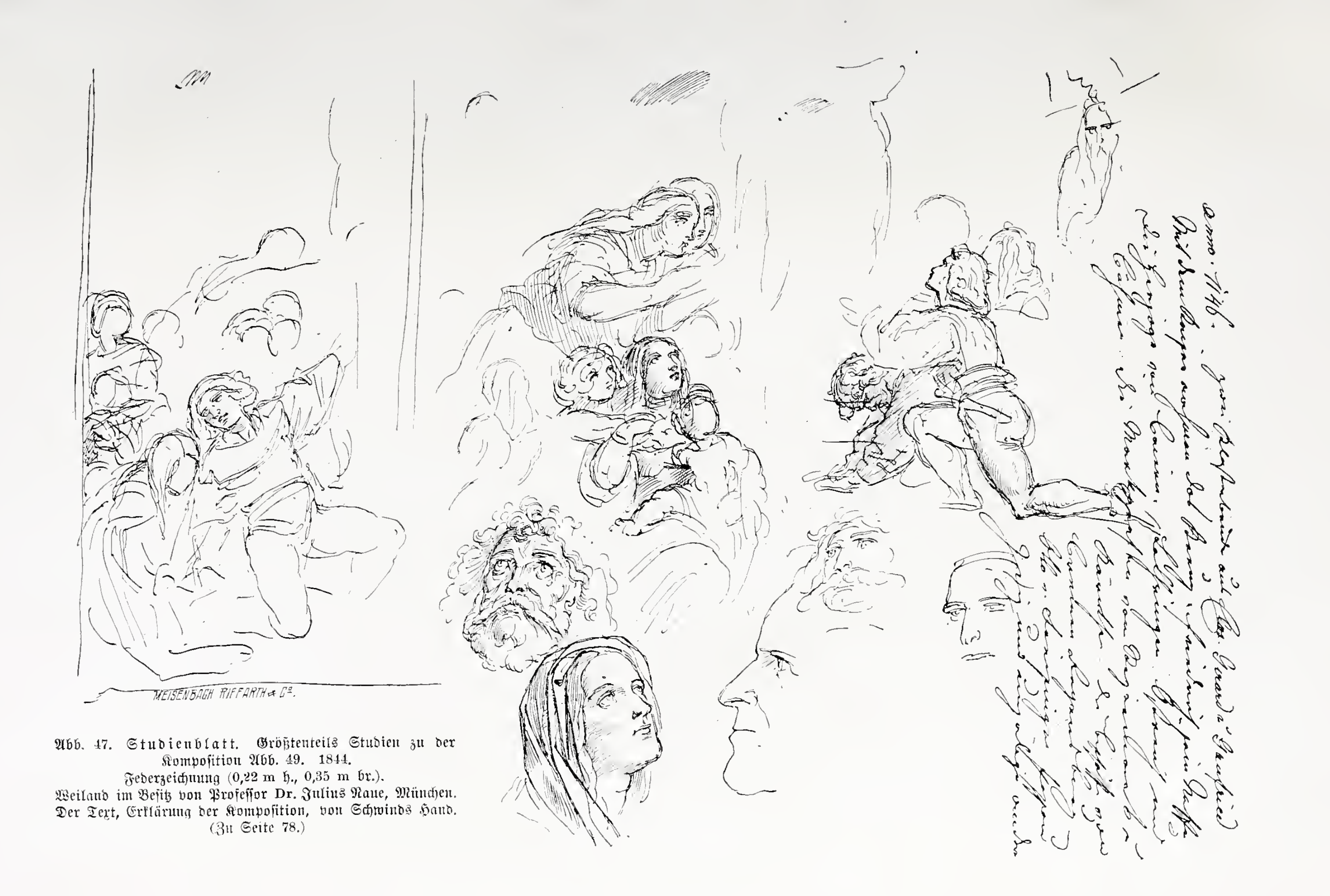


Abb. 47. Studienblatt. Größtenteils Studien zu der Komposition Abb. 49. 1844.
Federzeichnung (0,22 m h., 0,35 m br.).
Weiland im Besitz von Professor Dr. Julius Naue, München.
Der Text, Erklärung der Komposition, von Schwinds Hand.
(Zu Seite 78.)



Abb. 48. Studienblatt. Größtenteils Studie zu der Komposition Abb. 49. 1844.
Federzeichnung (0,415 m h., 0,33 m br.). Weiland im Besitz von Professor Dr. Julius Naue, München.
(Zu Seite 78.)

prachtvolle „Romanze“, welche, die Laute spielend, auf stolzem Roß durch den Zauberwald sprengt, in dem die Vöglein singen und in dessen Tiefe die stille Köhlerhütte versteckt liegt (Abb. 26). So entstand auch die noch schönere ernste „Legende“, die neben dem Grabstein vor dem Bildstöckl mit der Pietà sitzt und mit ihren feinen, echt Schwindschen Händen die Blätter der „Legenda Aurea“ umwendet (Abb. 27). Wie ist es Schwind hier gelungen, einen ganz eigenen



Abb. 49. Kaiser Konrad III. und Bernhard von Clairvaux. Bleistiftzeichnung, weiß gehöht. 1844. (0,50 m h., 0,36 m br.). Im Besitz von Dr. Theodor Demmer, Frankfurt a. M. (Zu Seite 78.)

Legendenton anzuschlagen! — Etwas konventioneller sind die Illustrationen zu Spindlers Taschenbüchern für die Jahre 1831 bis 1835. Ganz prächtig, eigenartig und lebensvoll ist dagegen der „Gambrinus", den Schwind als Titelbild für Bechsteins „Zeitspiegel" zeichnete (Abb. 28). Hier konnte er seinem angeborenen

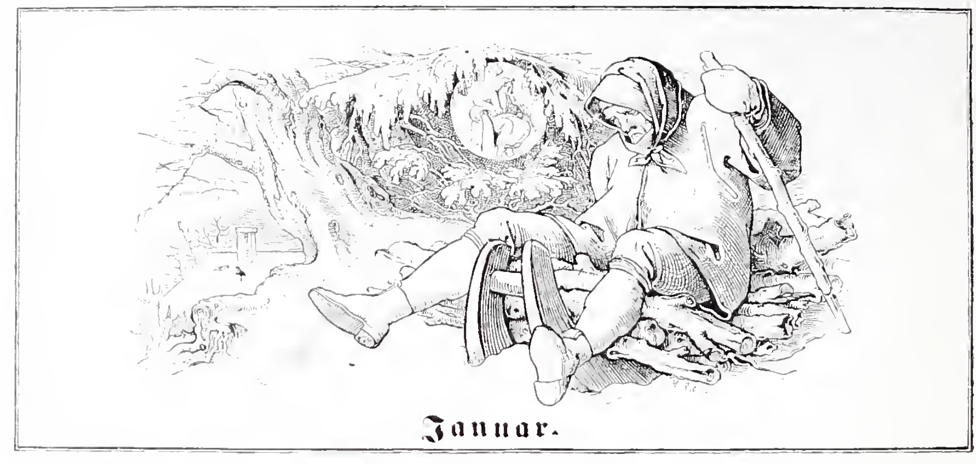



Abb. 50. Nach dem Holzschnitt in J. B. W. Hermanns „Volkskalender“ für das Jahr 1844. (Zu Seite 78.)

Humor die Zügel schießen lassen. Der „Gambrinus“ ist aus dem Münchener Boden herausgewachsen und nur für denjenigen völlig verständlich, der mit den Kneipsitten der bierehrlichen Stadt an der Isar gründlich vertraut ist. In der Mitte erblicken wir den Gambrinus in der eigentümlichen Stilisierung und in der halb stehenden, halb liegenden Stellung der frühmittelalterlichen Siegel- und Grabfiguren. Er ist mit dem Schwert umgürtet und mit der Lanze wohlbewehrt. In der Linken aber hält er ein schäumendes Bockglas, sein Haupt krönt ein Hopfenblütenkranz, sein schwammiges, feuchtfröhliches Trinkerantlitz mit den schwimmenden Äuglein erglänzt von Zecherwonne. Der Gott des guten Trunkes aber ist arabeskenartig rings von seinen Jüngern und Anhängern umgeben. Links zieht ein Zug durstiger Seelen, Zivil und Militär, mit einer Prozessionsfahne zum „Bock“ hinaus, der aus riesigem Fasse geschenkt wird. Auf diesem sitzt ein Fiedler und spielt einer lustigen Gesellschaft auf, die um einen Maienbaum tanzt. Darüber läßt sich ein wandernder „Bursch“ von „einer Frau Wirtin Töchterlein“ das köstliche Naß kredenzen. Noch höher droben bringt ein fröhlicher Kreis eine Gesundheit aus, während die beiden Maßkrug-Frauentürme, das charakteristische Wahrzeichen der Stadt München, freundlich herübergrüßen. Zu Häupten der

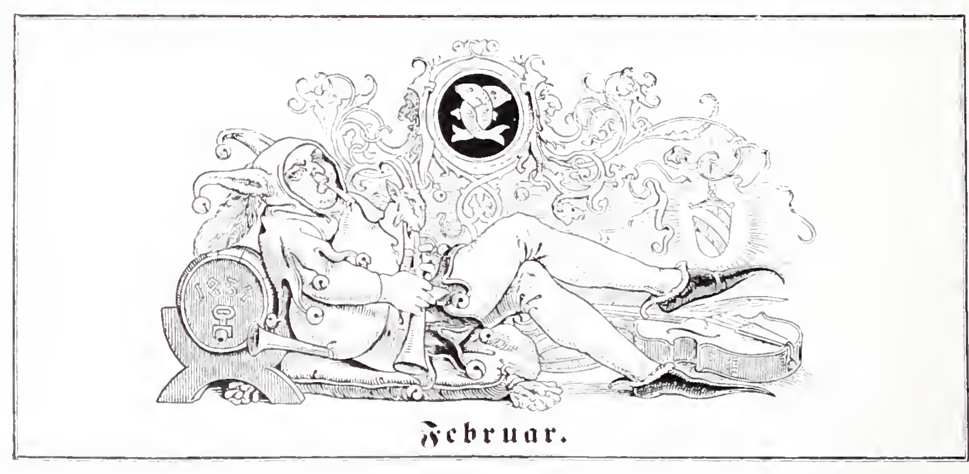



Abb. 51. Vgl. Abb. 50. (Zu Seite 78.)




Abb. 52. Vgl. Abb. 50. (Zu Seite 78.)

Gesellschaft erblicken wir das weiß-blaue bayrische „Weckerln"-Schild, dem auf der anderen Seite das „Münchner Kindl"-Wappen entspricht. Die Darstellung aber wird durch das Wahrzeichen des edlen Schäfflerhandwerks gekrönt. Unterhalb des „Münchner Kindls" wirft der „Bock" einen Berauschten nieder, während der verliebte Musikant sein flammendes Herz mit Strömen Biers zu löschen trachtet. Zu dessen Füßen beginnt dann der Heimmarsch. Bierselige liegen sich in den Armen, andere gleiten sanft in die Gosse, und die bessere Hälfte hat Mühe, den wankenden Gatten unter ihrem schützenden Regendach ins sichere Heim zu bringen, wo er sich mit dem Hut auf dem Kopf ins warme Bett legt, nachdem er die Stiefel sorgsam neben sich auf den Stuhl gestellt, die Kleider dagegen auf die Erde geworfen hat. Der feiste Gambrinuskopf aber lacht die von ihm bezwungene Welt aus. Das Ganze ist kompositionell ein lustiges Gegenstück zu dem ernsten „Wunderlichen Heiligen".

Noch aber blieb Scherz mit Ernst, ja mit Schwermut bei dem Jüngling gepaart, der sich gelegentlich in die Nachtseiten des Lebens vertiefte und einen Totentanz zeichnete, welcher von H. Neuer in Holz geschnitten wurde. Wie im Umriß, im Helldunkel und in der Modellierung, so stehen die Totentanzblätter

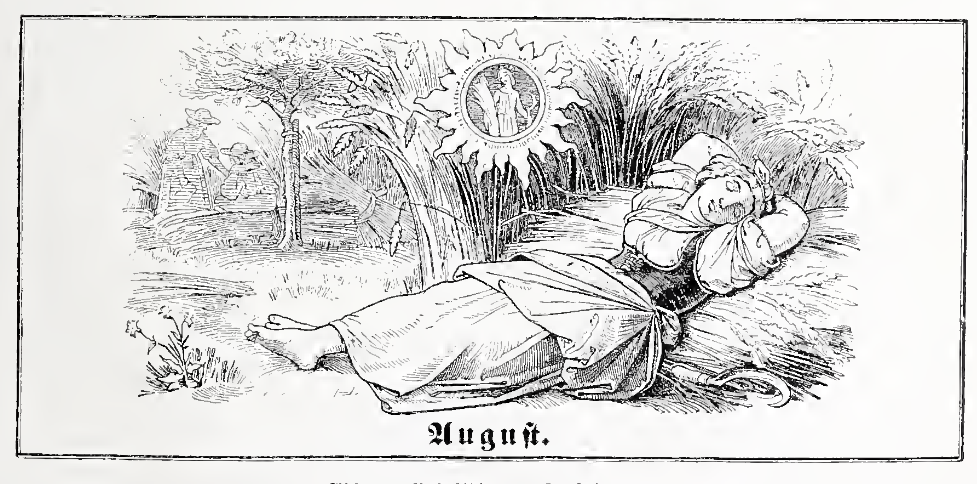



Abb. 53. Vgl. Abb. 50. (Zu Seite 78.)

auch dramatisch hoch über den „Todesgedanken" der frühesten Zeit, und man kann gerade aus dem Vergleich der beiden Blätterfolgen ersehen, welche künstlerischen Fortschritte Schwind damals machte (vergl. Abb. 29 mit 6—8). Welch packender Gegensatz zwischen den harmlos tanzenden Bauern und dem grausen Tod, der den anstürmenden Soldaten Pulver und Blei entgegenspeit!

So schaffte Schwind fleißig in der Stille weiter, bis er durch einen größeren Karton „David und Abigail" die nähere Aufmerksamkeit des Cornelius auf sich lenkte. Dieser, in künstlerischen Dingen damals die ausschlaggebende Persönlichkeit in München, empfahl ihn zur Ausschmückung der königlichen Residenz. Der Königsbau der Residenz war vollendet. Cornelius, Schnorr, Heß und andere erhielten den Auftrag, ihn mit Fresken auszuschmücken. Diesen bereits berühmten Männern sich anschließen zu dürfen, war für den damals noch jungen und unbekannten Maler eine hohe Auszeichnung. Er erhielt im Jahre 1832 den Auftrag, das Bibliothekszimmer der Königin mit Fresken nach Tiecks „Phantasus" auszuschmücken, also eine seiner Begabung entsprechende Aufgabe, die er zur vollsten Zufriedenheit der Auftraggeber löste. Er stellte hier allegorische Figuren, den Gestiefelten Kater, Octavian, Fortunatus, Genoveva und anderes dar. Genoveva ist eine der rührendsten Gestalten der deutschen Sage (Abb. 30). Die Tochter des Herzogs von Brabant, ward sie dem Pfalzgrafen Siegfried vermählt. Als dieser nach einer längeren Abwesenheit heimkehrte, beschuldigte sie der Haushofmeister Golo, der sie vergeblich zur Sünde hatte verlocken wollen, die eheliche Treue gebrochen zu haben. Sie ward zum Tode verurteilt. Der Henker aber, von Mitleid ergriffen, vollzog das Urteil nicht, sondern verbrachte sie in die Wildnis des Ardennenwaldes. Dort lebte sie sechs Jahre in einer Höhle, sich und ihren inzwischen geborenen Sohn „Schmerzenreich" von Kräutern und der Milch einer Hirschkuh nährend, bis ihr Gemahl, der ihre Unschuld erkannt hatte, sie auf einer Jagd wiederfand und auf sein Schloß zurückführte. — Einige der schönsten Erfindungen, die Schwind bei der Ausmalung der Residenz machte, hat er übrigens nachmals mit leisen Veränderungen im Holzschnitt einem weiteren Beschauerkreise zugänglich gemacht, wie das Rotkäppchen oder den Gestiefelten Kater.

Des Zusammenhanges halber sei hier auch gleich hinzugefügt, daß Schwind einige Jahre später, nämlich 1836, für den Habsburgersaal der Residenz den Entwurf eines Kinderfrieses zeichnete, welcher von Julius Schnorr ausgeführt wurde. Dieser Kinderfries, der die glücklichen Kulturzustände in Deutschland zur Zeit Rudolfs von Habsburg verkörpert, ist nun wirklich äußerst reizvoll. Die Allegorie — soweit dies überhaupt möglich — leicht verständlich; die Unzahl von Kinderakten gut gezeichnet, flüssig, leicht, anmutig, natürlich und unendlich mannigfaltig bewegt; der Ausdruck der Gesichter schalkhaft und echt kindlich zugleich. Wie hoch steht dieser von Schwind erfundene Kinderfries z. B. über dem zu Unrecht viel berühmteren von Wilhelm Kaulbach, er ist fürwahr ein „Juwel von heiterem Humor und reizender Erfindung", „das in seiner Art vollendetste Kunstwerk des ganzen Neubaues"[35]).

Um diese Zeit zeichnete Schwind bereits das erste derjenigen Werke, die seinen Ruhm begründen sollten, 42 kleine Blätter zur Verherrlichung der edlen Künste des Rauchens und Trinkens, wovon das dreißigste „1833" datiert ist. Sie sind aber erst 1844 als eigenhändige Radierungen des Meisters mit erklärendem Text in Versen von Ernst Freiherr von Feuchtersleben erschienen. Die Folge wird von einem Raucher eröffnet, der mit den Wolken seiner Pfeife die Sorge verscheucht. Auf einem anderen Blatt sehen wir eine allerliebste junge Dame, die einem Herrn behilflich ist, die schwer entzündliche Zigarre an der alten verglimmten anzustecken (Abb. 31).

Wie die beiden sich gebärden! —<br>
Wenn sie nur erst stille hält,<br>
Wird's ein Kuß am Ende werden:<br>
Das ist so der Lauf der Welt.

Äußerst anmutig ist eine andere Dame, die, den fertigen Tabaksbeutel in Händen, in den sie all ihr Liebessehnen hineingehäkelt, nach dem innig Geliebten



Abb. 54. Der Vater Rhein.
Der Karton spätestens 1844, das Gemälde 1848 vollendet. Ölbild auf Leinwand (2,15 m h., 4,46 m br.) im Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen.
(Zu Seite 80.)

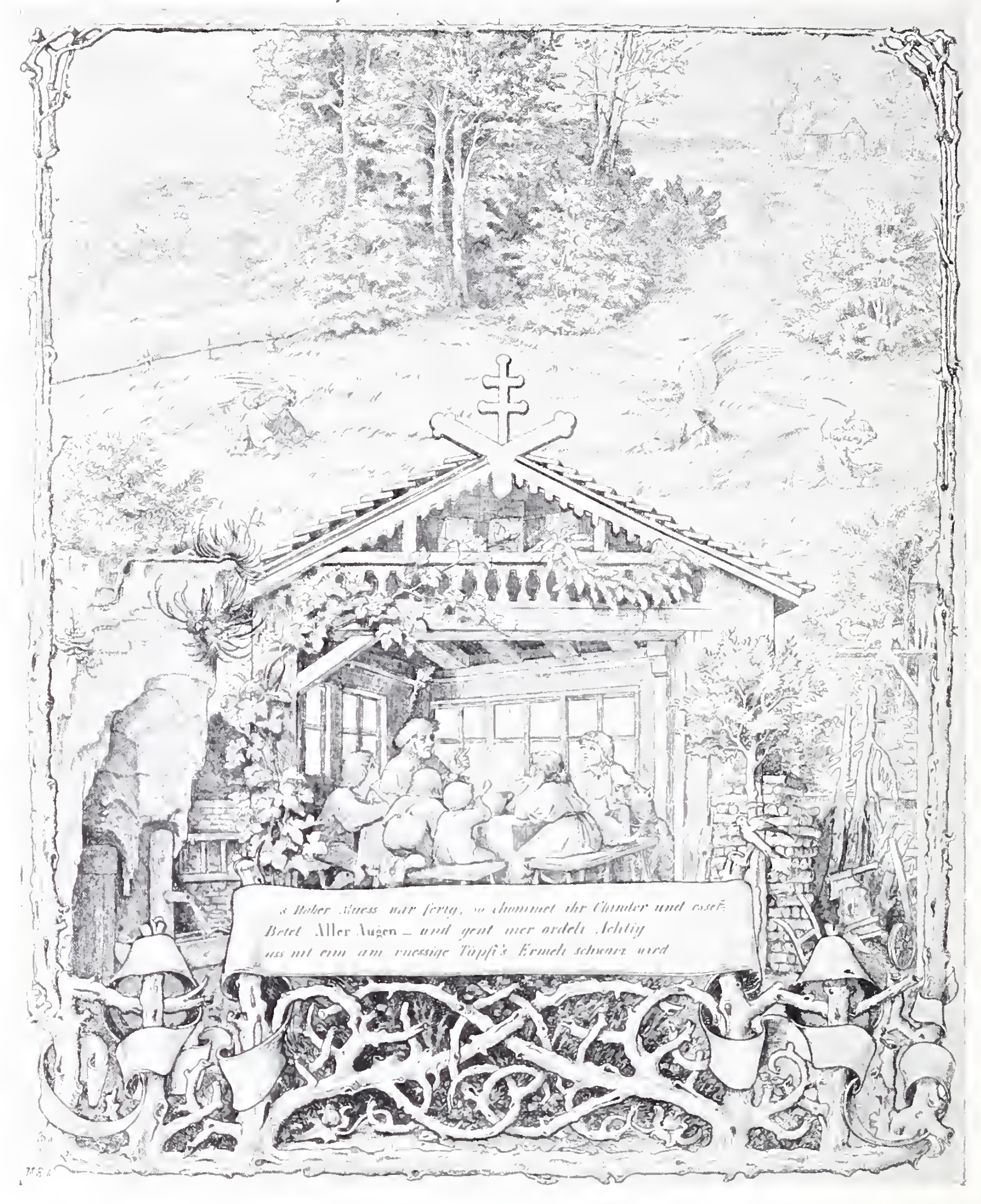



Abb. 55. Das Haber=Mueß. Radierung von Carl Clasen. Um 1845.
Aus „Deutsche Dichtungen mit Randzeichnungen deutscher Künstler". Leipzig, Hermann Vogel.
(Zu Seite 85.)

zum Fenster hinausschaut. Auf die Rauchszenen folgen Entwürfe zu Pfeifen=köpfen. Auf dem bekanntesten sehen wir einen jungen Maler nach langem Marsche behaglich am warmen Ofen, dem Kopf der Pfeife sitzen und aus langem Rohr schmauchen, während sein Malzeug neben ihm am Boden liegt, Rock, Schirm=mütze und hohe Wanderstiefel aber am Ofen trocken, auf dem oben der warme Punsch verheißungsvoll dampft und duftet. Schwind schildert hier geradezu klassisch den Reiz der warmen gemütlichen Stube, den nur vollauf zu würdigen weiß, wer die Schneid hat, allem Unbill der Witterung und allen Strapazen an=



Abb. 56. Sackpfeifer und Einsiedler. Um 1845.
Nach der Original-Radierung (0,245 m h., 0,185 m br.) Schwinds. (Zu Seite 86.)

strengender Wanderung zu trotzen. Nicht minder anheimelnd ist der andere unter dick beschneitem Dache befindliche Kamin, an dem sich eine Bauernfamilie mitsamt ihrem Kater wärmt (Abb. 32).

Freundlich Bild des stillen Friedens:
Wenn die Dämmerung sich neigt,
Die Genossin des Ermüdens;
Wenn die sanfte Zither schweigt.

Und die leise Hand des Schlummers
Auf dem trauten Kreise liegt,
Der sich, ledig jeden Kummers,
In bescheidnen Träumen wiegt!



Abb. 57. Studie zum Sängerkrieg. Der Kopf des Klingsor. Wohl aus der Mitte der vierziger Jahre. Federzeichnung (0,215 m h., 0,345 m br.). Im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg. (Zu Seite 112.)

Ein anderer wunderhübscher Pfeifenkopf hat die Gestalt einer Ritterburg mit entsprechender Staffage, wieder ein anderer diejenige einer stillen Klause mit zwei Einsiedlern. — Auf die Verherrlichung des Rauchens folgt diejenige des Trinkens, den Pfeifenköpfen entsprechen die Weinpokale. Auf dem Deckel eines Pokals stößt ein Fuchs ins Horn, während an der Längswand zwei Hasen tanzen und am Fuß der Hund den Hasen hetzt (Abb. 33). Auf dem Deckel eines



Abb 58. Studie zu einer nicht ausgeführten Komposition: „Im Kölner Dom". 1846. Federzeichnung (0,18 m h., 0,375 m br.). München, Graphische Sammlung.

Trinkhorns, dem ein Baumstamm als Fuß dient, führen Hasen und Füchse in erstaunlicher Eintracht einen lustigen Tanz auf, während am Mundstück der Jäger schläft und das Trinkhorn die ironische Inschrift „Für Wache“ trägt.

Um seine „eigenen“ Gedanken ausdrücken zu können, sehnte sich Schwind damals von München fort. Die Residenzfresken, soweit er sie eigenhändig auszuführen hatte, waren 1834 vollendet. Die Rauch- und Weinepigramme gingen nebenher. Im Sommer 1834 zog er nach Wien, wo er nur kurze Zeit bleiben wollte, um nach Italien weiter zu reisen[26]). Ein neuer großer Auftrag begleitete ihn auf dem Wege. Die trefflich gelungene Ausmalung des Tieck-Zimmers in der Residenz zu München hatte die Aufmerksamkeit des Kronprinzen von Bayern, des nachmaligen Königs Maximilian II., auf ihn gelenkt. Der Kronprinz beschloß, die alte Burg Hohenschwangau an der tirolisch-bayerischen Grenze wieder aufbauen und mit Fresken ausschmücken zu lassen, und Schwind erhielt den Auftrag, Entwürfe für einen Teil der geplanten Wandgemälde herzustellen. Er führte diese Entwürfe in ganz geringem Maßstab äußerst sorgfältig mit Wasserfarben aus und vereinigte sie in einem Album, das er dem Kronprinzen überreichte (Abb. 34 u. 35). Das Album wird seit dem Tode Ludwigs II., der es auf seinen Fahrten mitgeführt haben soll, in der k. Privatbibliothek der Münchener Residenz verwahrt. Da die Hohenschwanganer Wandgemälde von anderer Hand und mit sinnwidrigen Veränderungen ausgeführt wurden, ist die Kenntnis dieser Originalentwürfe zur richtigen Beurteilung Schwinds unerläßlich. Die Folge, die er zur Darstellung brachte, ist überaus reichhaltig. Der nordischen Mythologie, der Wilkina-, Niflunga-Sage, der Geschichte Dietrichs von Bern und anderen Sagen sind die Stoffe entnommen. Für ein Zimmer ward der Liebesroman Rinaldos und Armidas nach Tassos „Befreitem Jerusalem“ bestimmt. Interessant wegen der Verwandtschaft einiger Motive mit Schwinds späterer Hauptschöpfung, dem Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“, ist die sagenhafte Erzählung von der Geburt Karls des Großen in der Reismühle bei Starnberg. — Zu den Darstellungen, die aus bestimmten Sagen geschöpft sind, tritt die Schilderung des mittelalterlichen Ritterlebens im allgemeinen hinzu, das ganz so ideal aufgefaßt ist, wie es sich in Wirklichkeit sicherlich nicht abgespielt, wohl aber in den Köpfen der damaligen Romantiker widergespiegelt hat: Im Hofe der väterlichen Burg erhält

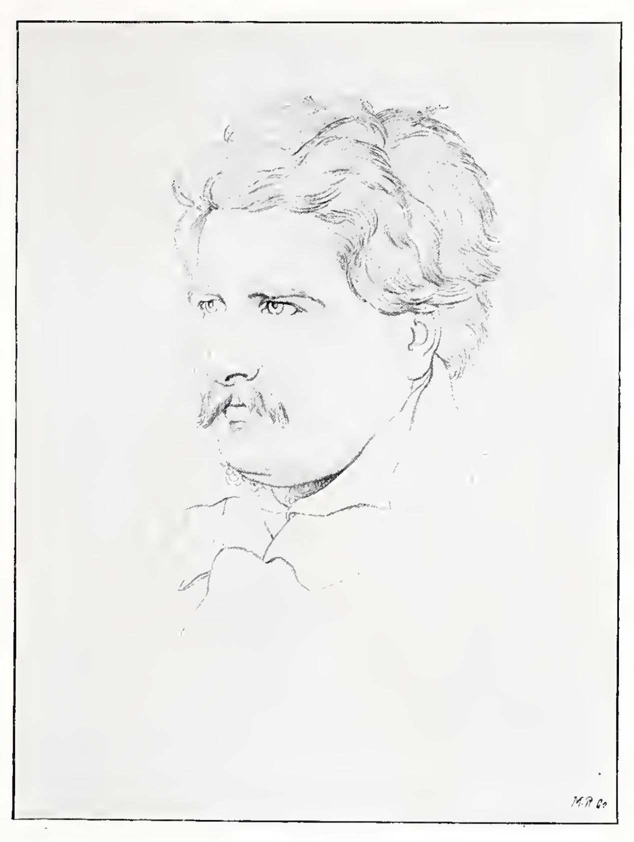


Abb. 59. Bildnis des Künstlers. Wohl aus dem Jahre 1847. Nach einer Zeichnung von Genelli gestochen von C. Gonzenbach.



Abb. 60. Ungarn und Tirol. Bez.: „M. Schwind 1847". Bleistiftstudie (0,20 m h., 0,12 m br.) im Städelschen Institut zu einer Vignette in Dullers „Erzherzog Karl". (Zu Seite 88.)

der Knabe den ersten Reitunterricht, vielleicht das reizvollste Blatt des ganzen Albums, durch Anmut der Erfindung gleich ausgezeichnet, wie durch Harmonie der Färbung. Der entzückende Durchblick auf die Landschaft erinnert an die Altdeutschen und Altniederländer, besonders an Rogier van der Weyden. Auf dem zweiten Blatt erblicken wir den herangewachsenen Jüngling auf der Reiherbeize (Abb. 34). Dann hält er die Fahnenwacht am Altar der Kapelle. Er erringt im Turnier einen Preis, der ihm von schöner Frauenhand überreicht wird. An der Seite einer geliebten Gattin, im Kreise blühender Kinder genießt er des reinsten Familienglücks. Doch er muß sich losreißen aus den Armen der




Abb. 61. Germania. Bez.: „Schwind" und „Graeff" sc."
Für Guido Schneider: Bilder des deutschen Wehrstandes, Karlsruhe, Herder 1851, geschnitten und als Titelblatt der „Sonntagsfreude" Freiburg i. B., Herder 1863, wieder verwendet.

Seinen, um als Kreuzesritter in den heiligen Krieg zu ziehen. Im Morgenlande befreit er eine Gefangene aus den Händen der Muselmänner und kehrt endlich im Pilgermantel über der blitzenden Rüstung zu seinem treuen Weibe zurück. Auch in dieser Blätterfolge kommen Motive vor, die Schwind später in vollkommener Weise wieder verwandt hat, so die Schilderung des Familienglückes in den „Sieben Raben" und der „Melusine", die Kreuzfahrer-Episode bei der „Rückkehr des Grafen von Gleichen". — Im allgemeinen sehen wir Schwind in dem Hohenschwangauer Zyklus durchaus noch nicht auf der Höhe seiner Kraft. Das vielfach zu bestimmt Geschichtliche machte es ihm auch unmöglich, seine Einbildungskraft voll zu entfalten. Endlich liegt seine Stärke nicht in der Wiedergabe rauher Sagen, sondern in der Erzählung lieblicher Märchen. An den Hohenschwangauer Entwürfen war Schwind in Venedig im Jahre 1835 fleißig tätig. Doch auch

nach seiner Rückkehr nach München am 31. Oktober desselben Jahres setzte er die Arbeit fort und vollendete sie endlich im Juli 1836.

⊠ ⊠ ⊠

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Italien ist das Land der Sehnsucht fast eines jeden gebildeten Deutschen, vornehmlich aber eines jeden deutschen Künstlers. Auch Schwind war diese



Abb. 62. Studie zur „Künstlerwanderung". Um 1845.
Sepiazeichnung auf Eichenholz (0,395 m h., 0,42 m br.). Im Besitz der Frau Marie Baurnfeind, München.

Sehnsucht nicht fremd. Indessen konnte er erst daran denken, ihr Genüge zu leisten, nachdem er eine kleine Erbschaft von seiner Großmutter angetreten hatte. Dann aber hielt ihn wieder eine schwere Erkrankung an den Blattern in Wien fest[37]), und erst im März 1835 reiste er nach Italien ab. Vier Wochen hielt er sich in Venedig auf und ging dann über Padua, Ferrara, Bologna nach Florenz, wo er nur fünf Tage blieb[38]). Diese nützte er aber auch vortrefflich aus: „Ich war den ganzen Tag auf den Beinen, steckte in allen Galerien, Kirchen und Kapellen, war alle Tage früh in S. Miniato und alle Tage abends am Arno und auf den Brücken rudernd durch Wasser-Glacisartige Menge von unglaublich schönen Frauen. Sonntag auf der Promenade, die sich gewaschen hat, und zur Abwechslung zu Haus auf dem Kanapee rauchend, Briefe schreibend, mitunter einen Marsaladusel ausschlafend, eine Gattung, die sehr zu empfehlen ist. Das ist eine Stadt, um angenehm zu leben. Alles reich charakterisiert, im Auf-

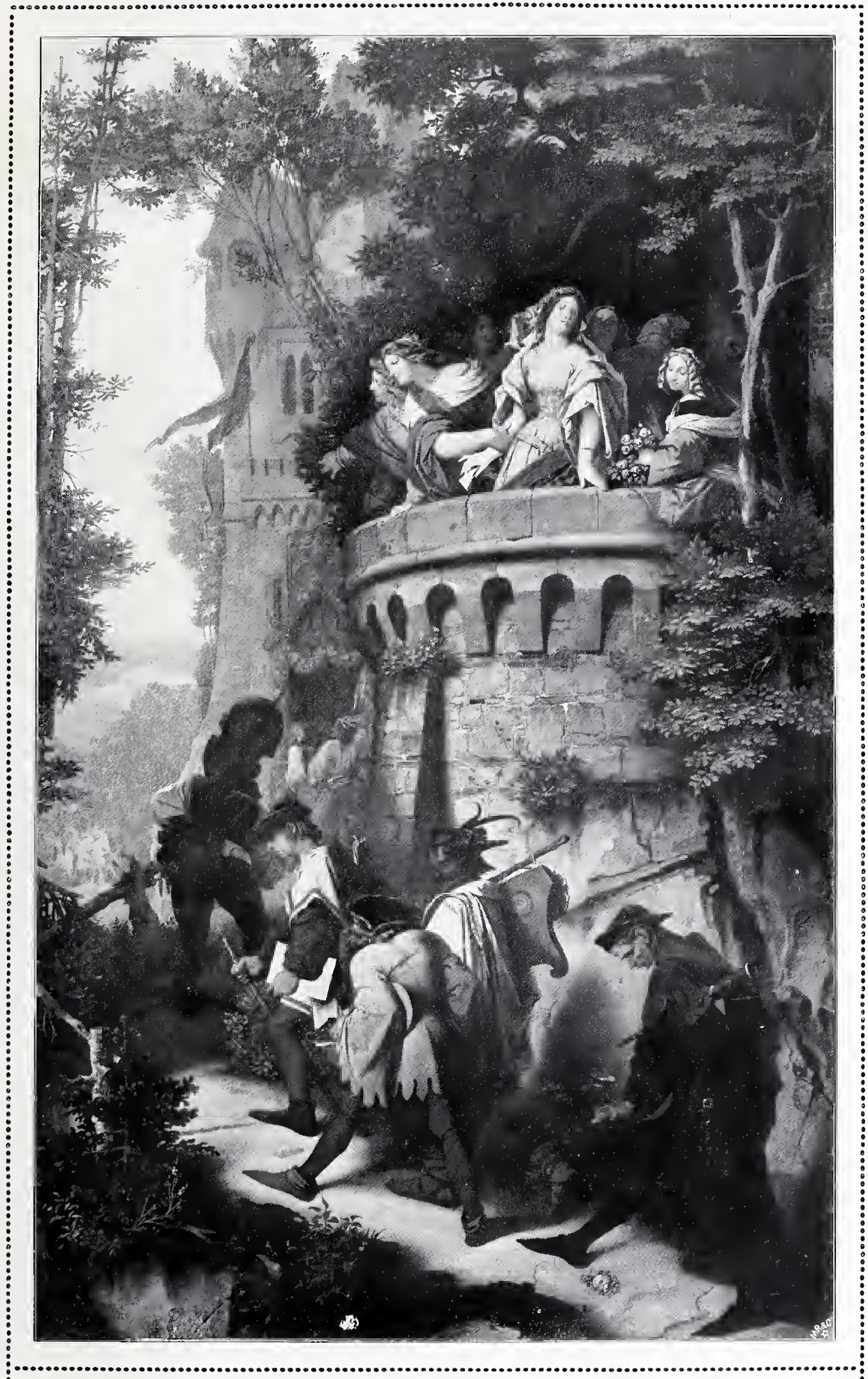


Abb. 63. Die Künstlerwanderung. (Die Rose.) Bez.: „M. Schwind 1847."
Ölbild auf Leinwand (2,16 m h., 1,34 m br.). Berlin, National-Galerie. (Zu Seite 88.)

nehmen, das Gefrorne höchst gut und viel und die Wirtshäuser sauber." Über Perugia, das er mit drei Worten kennzeichnet: „Dagegen ist Perugia — Raffael" geht er nach Rom. „Rom macht einen ganz stillen Eindruck, durchaus bequem, und so, als wäre man schon dagewesen . . . Es ist auch alles so zur Aufnahme von Künstlern bereitet, man trifft so viele Freunde, lernt so viele kennen, deren jeder als bestimmt annimmt, man bleibe hier — alles das versetzt einen in einen wohnlichen Zustand, daß man die ganze Welt vergißt, und ich finde es jetzt ganz begreiflich, daß einer hier für zeitlebens hängen bleibt. Die Ungeniertheit ist grandios. Man kann, glaub' ich, in der Unterhose ausgehen, es kümmert sich kein Mensch darum. Auf dem Korso, einer Art Kohlmarkt, liegen mitten unter der eleganten Welt die Bauern auf dem Pflaster und schlafen. Esel und Ziegen spazieren überall umher, so wie auch in den entlegensten Stadtteilen prachtvolle Paläste stehen. Erquicklich sind die unzähligen Brunnen, wo die Limonari ihre lustigen Anstalten aufgeschlagen haben. Da sitzt man in der Nacht, raucht und trinkt. Die Umgegend, in der Weite wie Mödling, ist über alle Maßen schön . . . Von den alten Kunstsachen etwas zu sagen, ist vergeblich. Nur so viel ist gewiß, daß man von Michelangelo und Raffael keinen Begriff hat. Die Nachbildungen sind alle viel zu plump. An die Arbeiten des Cornelius denke ich von hier aus mit noch mehr Respekt als je, schon das, was hier ist, kann man neben allem sehen." Mit Cornelius traf Schwind in Rom, wo er über zwei Monate weilte, auch persönlich zusammen. Das launige „Reisebild", auf dem Cornelius, der mit einem leisen Anflug von Satire aufgefaßt ist, seinem Landsmann in der Campagna die Kuppel der Peterskirche zeigt, ist „die einzige gemalte Erinnerung Schwinds an seinen römischen Aufenthalt" (Abb. 127).


Abb. 64. Herr Winter in der Christnacht. Bez.: „M. Schwind 1847." Holzschnitt (0,10 m h., 0,165 m br.). Münchner Bilderbogen Nr. 5. München, Braun & Schneider. (Zu Seite 94.)


Abb. 65. Der Winter an der Wiege des Frühlings. 1847. Holzschnitt (0,085 m h., 0,10 m br.). Münchner Bilderbogen Nr 5. München, Braun & Schneider. (Zu Seite 94.)

Denn dieser hat weder „alte Meister kopiert, noch irgendein italienisches Motiv dargestellt" — und darin dürfte er wohl einzig dastehen unter all seinen deutschen Kollegen, die seit dem sechzehnten Jahrhundert bis auf unsere Tage herab die Romfahrt angetreten

haben! — aber er hat sich dennoch die italienischen Kunstwerke scharf eingeprägt und seine Eindrücke in seiner Weise verarbeitet. Wenn er später zum Ausdruck irgendeines Gedankens ein italienisches Motiv brauchte, stand es ihm sofort zur Verfügung. So hat er im letzten großen Aschenbrödelbild eine packende italienische Szenerie geschaffen (Abb. 84). Der Turm erinnert nach Gestalt und Schmuck an den schiefen Turm von Pisa, das Reiterdenkmal ganz allgemein an die Mark Aurel-Statue in Rom. Und unter den „Liebesliedern" taucht eine Ansicht von Venedig auf, wie sie charakteristischer nicht gedacht werden kann (vgl. Abb. 67). Wer die einzige Stadt am Adriatischen Meere auch bloß einmal gesehen, kann nicht daran zweifeln, daß das nur Venedig sein kann. In diesem Sinne ist auch Schwinds künstlerische Bildung in Italien gefördert worden. Und noch in einem höheren Sinne: Schwind hat nicht kopiert und niemandem nachgestrebt, aber die



Abb. 66. Deutschland. Aus den „Liebesliedern". 1848. Holzschnitt (0,115 m h., 0,085 m br.) Fliegende Blätter. Nr. 183. München, Braun & Schneider. (Zu Seite 94.)



Abb. 67. Italien. Aus den „Liebesliedern". 1848. Holzschnitt (0,115 m h., 0,185 m br.). Fliegende Blätter. Nr. 183. München, Braun & Schneider. (Zu Seite 61 u. 94.)

Hoheit, Kraft und Fülle der italienischen Renaissancekunst hat auch auf seinen Stil und seine Auffassung eingewirkt, die nach der Romfahrt entschieden an Größe und Ernst zunahmen. Dabei beruht es fürwahr nicht auf Zufall, daß der geborene Erzähler gerade von dem Meister der Erzählung unter den alten italienischen Malern, von Giotto, gepackt wurde, der sich damals noch nicht wie gegenwärtig allgemeiner Berühmtheit erfreute. Im Mittelpunkt der Bewunderung unseres Schwind aber standen Raffael und Michelangelo. Doch auch durch die stärksten Eindrücke ließ sich der deutsche Künstler keinen Augenblick in seiner Eigenart beirren, diese vielmehr auch auf italienischem Boden ruhig ausreifen. „Wenn ich bedenke, wie höchst verschiedene Arbeiten ich gesehen, deren jede doch einen vollkommenen Eindruck macht, so finde ich mich in der Ansicht ganz bestärkt, daß jeder tun soll, wie ihm der Schnabel gewachsen ist." Und ein andermal äußerte er: „Ich ging in die Sixtina, schaute mir den

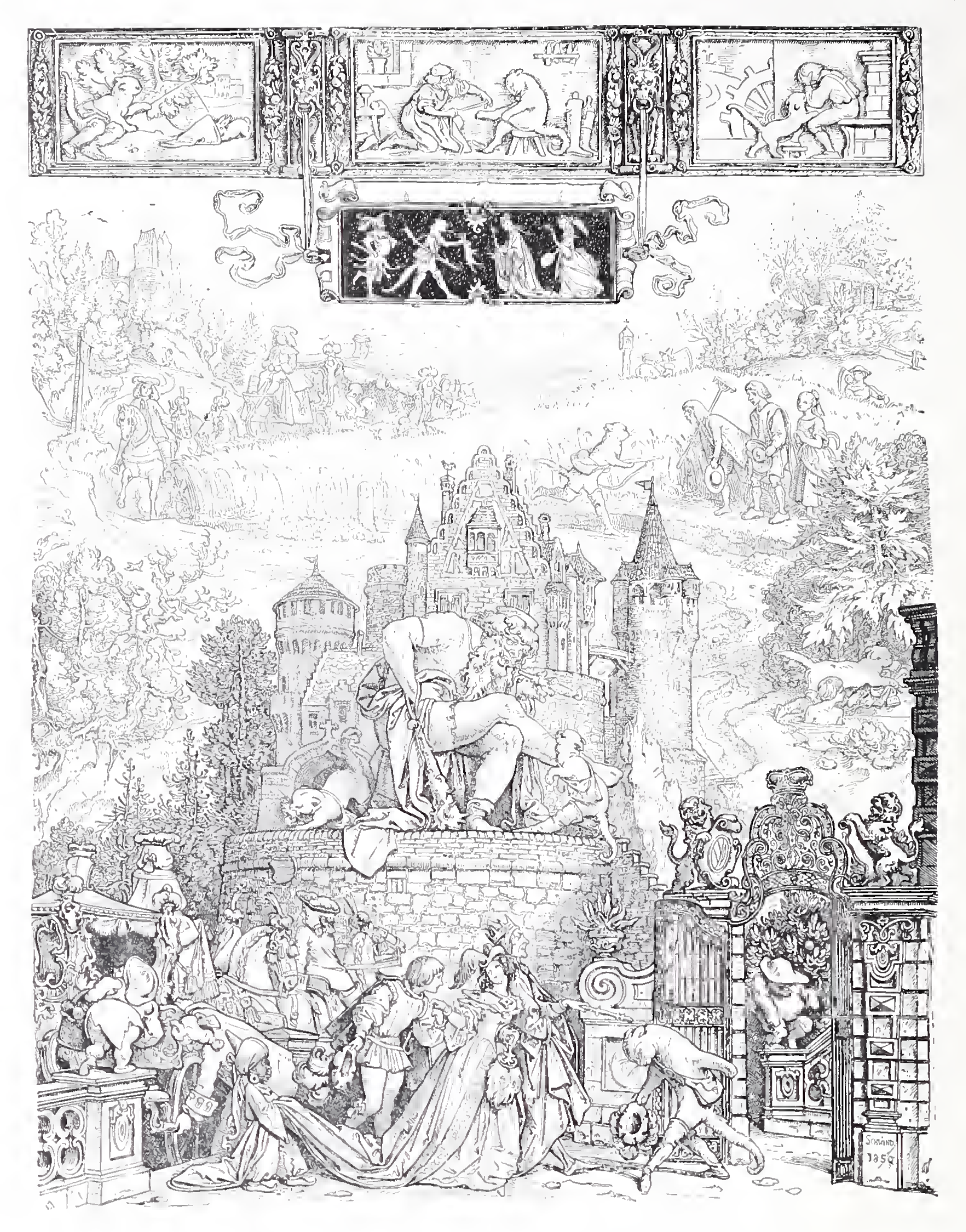


Abb. 68. Der gestiefelte Kater. Bez.: „Schwind 1850."
Münchner Bilderbogen Nr. 48 (0,39 m h., 0,295 m br.). München, Braun & Schneider. (Zu Seite 95.)

Michelangelo an und wanderte nach Hause, um am Ritter Kurt zu arbeiten." Schwind gehörte zu den Menschen, die sich in der Fremde ihres eigenen Volkstums erst recht bewußt werden. Wie Scheffel in Italien seine deutschesten Lieder sang, so arbeitete Schwind in Rom an jenem urdeutschen Stoff[39]).

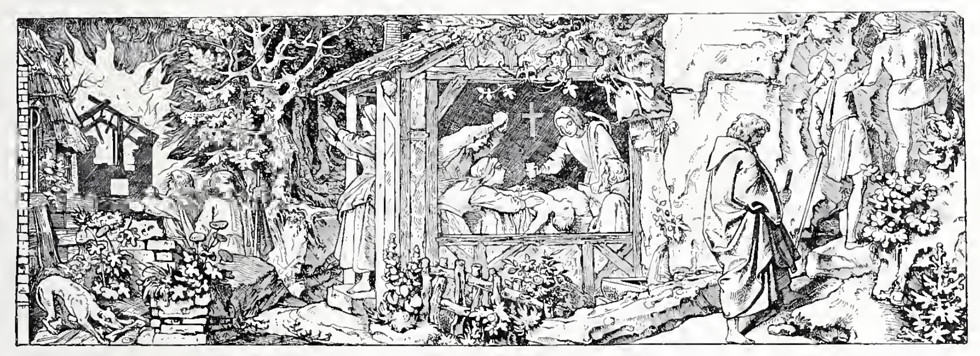
„Ritter Kurts Brautfahrt" war eine der ersten wahrhaft bedeutenden Arbeiten, mit denen der Künstler vor das deutsche Volk trat. Den Plan zur Darstellung dieses Gedichts faßte er schon in Wien. Als er damals seinen Bekannten davon erzählte, riet man ihm allgemein von seinem Vorhaben ab, da es

63

**Von der Gerechtigkeit Gottes.**



Ein Einsiedler, dem Zweifel überkamen von der Gerechtigkeit Gottes, wollte ausziehen sie zu suchen. Er verließ die Hütte und den stillen Wald und zog der Straße zu. Da gesellte sich ein Jüngling zu ihm und sie reisten selbander. Gegen Nacht kamen sie an ein Schloß, wo sie freundliche Aufnahme fanden. Als sie des Morgens weiter wanderten, brachte der Jüngling einen Becher hervor, den er im Schlosse entwendet. Die zweite Nacht brachten sie bei einem Geizhals zu, dem morgens beim Abschied der Jüngling den Becher schenkte.



Sie gingen durch das Dorf und der unheimliche Jüngling trat in ein ärmliches Haus und forderte zu trinken. Kaum hatten sie das Dorf hinter sich, ging das Haus in Flammen auf und brannte nieder. Darauf eilten sie dem Gebirge zu, und aus einer einsamen Hütte tönte Jammer und Wehklage. Sie fanden die klagenden Eltern bei einem kranken Kind. Sogleich bereitete der Jüngling einen Trank, gab ihn dem Kinde und es verschied augenblicklich. Da erschrak der Einsiedler und er zauderte, dem Verdächtigen weiter zu folgen, der den Vater des Kindes zum Wegweiser genommen.



Der Zorn übermannte ihn aber, als der entsetzliche Gefährte den Wegweiser von der nächsten Brücke in den Abgrund stürzte. Der aber entschwebte ihm und verwandelte sich in den Erzengel Michael. „Du spürtest,“ sprach er, „der Gerechtigkeit Gottes nach, und Du hast ein Stück davon gesehen. Der Becher, den ich den guten Menschen nahm, war vergiftet, und der Geizhals wird seiner Sünden Lohn darin finden. Die armen Leute, deren Haus ich ansteckte, werden es wieder aufbauen und einen Schatz im Schutte finden. Das Kind, das ich von der Welt nahm, wäre zum Verbrecher und Sünder herangewachsen, denn der Vater, den ich in den Abgrund stieß, war ein Mörder und Räuber. So ist oft vor Gott gerecht, was vor Menschenaugen ungerecht ist.“ Da ging der Einsiedler in seine Klause zurück und war von allen Zweifeln geheilt.

Abb. 69. Münchner Bilderbogen. Nr. 63. (0,10 m Höhe, 0,87 m Gesamtbreite.) Bez.: „M. S. 1851.“ München, Braun & Schneider. (Zu Seite 97.)

unmöglich wäre, so etwas darzustellen. „Hin- und hergetrieben zwischen diesem entmutigenden Ausspruch und dem dunkeln aber sicheren Bewußtsein, es doch zu können, gehe ich zu Grillparzer und setze ihm meine Gemütsverfassung auseinander. Als ich fertig war, erwiderte Grillparzer: ‚Wer wird denn das Mögliche machen!‘ — Dies Wort fiel wie ein zündender Blitz in meine Seele, ich



Abb. 70. Wie die Tiere den Jäger begraben. 1850.
Holzschnitt (0,16 m h., 0,30 m br.). Münchner Bilderbogen Nr. 44: Die guten Freunde. (Zu Seite 96.)

beschloß, die Arbeit dennoch zu unternehmen und ging frohen Mutes von dannen. Und als der Ritter Kurt vollendet war, da staunte alle Welt.“ In der ersten Münchener Zeit nahm Schwind den Gedanken wieder auf und schreibt am 27. November 1830, er habe „Ritter Kurts Brautfahrt fertig gezeichnet, welches Blatt mein Freund Thäter in Dresden stechen wird.“ Damit meinte der Künstler wohl die Fassung, die unsre Abbildung 37 wiedergibt. In Italien griff dann Schwind das Thema noch einmal auf und führte es nach seiner Rückkehr nach Deutschland in der endgültigen Fassung zu Ende (Abb. 38). Allerdings kamen ihm einige andere Arbeiten dazwischen, so stellte er im Jahre 1838 auf dem Schlosse Rüdigsdorf bei Altenburg in einer Folge von Fresken die Mythe von „Amor und Psyche“ dar (Abb. 40). Nach den Abbildungen zu urteilen, lassen ihn diese Fresken ausnahmsweise formal im Banne Raffaels erscheinen, mit dem ihm auch die von Prüderie weit entfernte Keuschheit in der Auffassung des antik erotischen Stoffes gemein ist. Trotz aller Störungen war „Ritter Kurts Brautfahrt“ als Ölbild im Jahre 1839 vollendet. Die von sonnigster Heiterkeit und sprudelndem Humor erfüllte Komposition ist Goethes klassischer Ballade nicht sklavisch nachgebildet, sondern mit voller Freiheit künstlerischer Schöpfungskraft nachgedichtet.

Mit des Bräutigams Behagen
Schwingt sich Ritter Kurt aufs Roß;
Zu der Trauung soll's ihn tragen,
Auf der edlen Liebsten Schloß.

Am oberen Ende der Komposition (von der unsere Abb. 38 nur die untere Hälfte wiedergibt) erhebt sich die Burg des Ritters, vor deren Tor er gerade im Begriff ist, zu Pferd zu steigen. Während nach Goethe die Trauung auf dem Schloß der Braut stattfinden soll, verlegt Schwind, um die Sache zusammenzufassen, die geplante Hochzeit gleich auf die Burg des Ritters und malt die Vorbereitungen dazu, von denen Goethe kein Wort erwähnt, mit größtem Behagen aus: Fenster werden geputzt, Türen mit Blumengewinden geschmückt, ein Jäger bringt Wildbret herbei, das Burgpfäfflein reitet gemächlich auf einem Esel über die Zugbrücke zur Burg herein, Bediente keuchen unter der Last eines riesigen gotischen Ehebetts, auf dem der Storch thront. Musikanten klimmen den steilen Burgpfad hinan, um bei der Hochzeit aufzuspielen. Die Kette angenehmer Vorstellungen, die sich für den Bräutigam an all diese Anstalten knüpfen mögen, wird aber jäh unterbrochen durch einige Leute, die ihm Rechnungen vorweisen. Dadurch bereitet der Künstler auf die untere Hauptszene vor. Indessen verweist Ritter Kurt mit gelassener Gebärde die Schuldner an seinen Schloßwart, der darob in nicht geringe Verlegenheit gerät.

Als am öden Felsenorte
Drohend sich ein Gegner naht . . .
Lange schwankt des Kampfes Welle,
Bis sich Kurt im Siege freut;
Er entfernt sich von der Stelle,
Überwinder und gebleut.
Aber was er bald gewahret
In des Busches Zitterschein!
Mit dem Säugling still gepaaret,
Schleicht ein Liebchen durch den Hain.

Und sie winkt ihn auf das Plätzchen:
Lieber Herr, nicht so geschwind!
Habt Ihr nichts an Euer Schätzchen,
Habt Ihr nichts für Euer Kind?
Ihn durchglühet süße Flamme,
Daß er nicht vorbei begehrt,
Und er findet nun die Amme,
Wie die Jungfrau, liebenswert.
Doch er hört die Diener blasen,
Denket nun der hohen Braut.

Diese beiden Episoden hat Schwind im mittleren Teil der Komposition ziemlich kurz abgetan.

Und nun wird auf seinen Straßen
Jahresfest und Markt so laut,
Und er wählet in den Buden
Manches Pfand zu Lieb und Huld;

Aber ach! Da kommen Juden
Mit dem Schein vertagter Schuld.
Und nun halten die Gerichte
Den behenden Ritter auf.

Diese letzte und Hauptverlegenheit hat der Künstler zum Hauptgegenstand seiner gesamten Darstellung gemacht und in eine altdeutsche Stadt verlegt, wovon Goethe wiederum kein Wort erwähnt. Diese altdeutsche Stadt mit ihrer krausen Architektur, ihren Giebeln, Erkern, Wasserspeiern, Heiligenfiguren, Hausmarken, Sonnenuhren, Kaminen, Türmchen und kunstvollem Maßwerk hat Schwind mit hingebender Liebe trotz einem altdeutschen Meister ausgemalt und mit lebensvoller Staffage bevölkert. In schmaler Dachluke streckt sich ein Kater, hinter Blumenstöcken erscheint ein verschämtes Mädchenantlitz, im Rathaus spitzt der Schreiber seine Feder, im Schatten einer Jalousie lehnt ein Mann mit einer langen türkischen Pfeife behaglich im Fenster, hinter einem vergitterten Kellerfenster endlich wird das traurig gesenkte Köpfchen Aschenbrödels sichtbar, während ihr läppischer Vater und ihre massige Stiefmutter vom Balkon des vornehmen Hauses neugierig herabschauen und die koketten Schwestern die Stiege zierlich herabtänzeln, um genauer sehen zu können, was da unten eigentlich vorgeht.

Da wird der arme Ritter Kurt, als er gerade im Begriff ist, einen Kleiderstoff für seine Braut auszuwählen, von habgierigen Manichäern überfallen. Es sind echte Orientalen, wie sie Schwind im orientalischen Kaffeehause am alten



Abb. 71. Die Kinder im Erdbeerschlage. 1851.
Holzschnitt (0,88 m h., 0,14 m br.). Münchner Bilderbogen Nr. 72. (Zu Seite 100.)



Abb. 72. Der Weihekuß der heiligen Cäcilie. Im oder nach dem Jahre 1849 entstanden. Sepiazeichnung (0,415 m h., 0,305 m br.). Im Besitz der Familie von Ravenstein-Karlsruhe. Nach einer Durchzeichnung von Julius Naue. (Zu Seite 100.)

Fleischmarkt in Wien genau kennen gelernt hatte. Die Juden rufen die Scharwache herbei, die am Fuße der Rolandsäule, dem Abzeichen der freien städtischen Gerichtsbarkeit, Posto gefaßt hat, sich aber an den Ritter nicht heranzuwagen scheint. Zu allem Überfluß erscheint mit Pauken- und Trompetenschall eine fahrende Gauklerbande; und die Wiener Praterszene ist fertig: Juden schreien, Hunde bellen, Kinder lachen, die Schergen rasseln mit den Waffen, die Mägde schwenken ihre Wasserkrüge, ein paar lose Rangen schleudern vom Dach der Ver-




Abb. 73. Die Symphonie. Gezeichnet 1848/49, gemalt 1852. Bez.: „1852."
Ölbild (1,655 m h., 0,975 m br) auf Leinwand. München, Neue Pinakothek. (Zu Seite 100.)

kaufsbude Äpfel in den Menschenknäuel hinein, während ein pfiffiges Mägdlein das allgemeine Durcheinander benutzt, um heimlich von ihrem Schatz einen Liebesbrief zu erhaschen. Endlich spielt Schwind noch den letzten und gewichtigsten Trumpf aus, der bei Goethe fehlt: die Braut des Ritters Kurt erscheint



Abb. 74. Studie zu einer Amazonenschlacht. Um 1850.
Federzeichnung (0,35 m h., 0,23 m br.). Wien, Kunsthandlung Artaria.

und — fällt in Ohnmacht. Das Ganze aber ist eine unübertreffliche Illustration zu den geflügelten Worten, mit denen der Dichter seine Ballade schließt:

Widersacher, Weiber, Schulden,
Ach! Kein Ritter wird sie los.

Wie Dürer sich und seinen getreuen Pirkheimer im Hintergrund seiner Bilder abzukonterfeien liebte, so hat auch Schwind sich und seine Freunde unter

den Besuchern des Jahrmarktes dargestellt (Abb. 39). Prächtig ist die Charakteristik des später geistesumnachteten Ungarn Lenau; mit leuchtenden Augen blickt der Lustspieldichter Bauernfeld auf das Lustspiel, das sich vor ihm abspielt. Am reizendsten ist der dicke, behäbige Schwind selber, wie er dem gar streng abmahnenden Dante-Cornelius seine Zeichnung vorweist und sich dabei zu denken scheint: „Wenn er jetzt keck sagt, daß ich ein Esel bin, so soll er erst noch zusehen, ob ich ihm's glaube.“ — In dem Hinzutreten dieser Bildnisse, im Anfügen der ganzen oberen Hälfte des Bildes besteht der Hauptunterschied zwischen der ersten und zweiten Fassung der Komposition. Aber auch in der späteren Fassung der Jahrmarktsszene als solcher macht sich ein großer Fortschritt geltend:




Abb. 75. Eintrittskarte zum Künstlermaskenball. Holzschnitt (0,115 m h., 0,14 m br.).

Das, worauf es ankommt, ist noch viel schärfer und klarer herausgearbeitet und dieser größeren Anschaulichkeit des Ganzen sind im einzelnen manche Schönheiten unbarmherzig zum Opfer gebracht. Sehr bezeichnend für das künstlerische Schaffen und An-sich-arbeiten Moritz von Schwinds. Die Haltung der Braut z. B. wirkt in der ersten Fassung zwar anmutiger, in der zweiten aber ungleich ausdrucksvoller. Damit der Ritter der ersten Fassung, welcher der Dame das Brieflein zusteckt, nicht etwa mit dem Ritter Kurt verwechselt würde, wurde er in einen Burschen aus dem Volk und das Edelfräulein dementsprechend in ein Bürgermädchen umgewandelt. Mit wieviel größerer Wucht und Gewalt stürmen endlich die Gläubiger auf den unglücklichen Rittersmann ein, und wieviel sprechender ist dessen Gebärde der Abwehr und Bestürzung! — „Wie ich den Ritter Kurt vollendet hatte,“ so erzählte Schwind später, „sprach man in

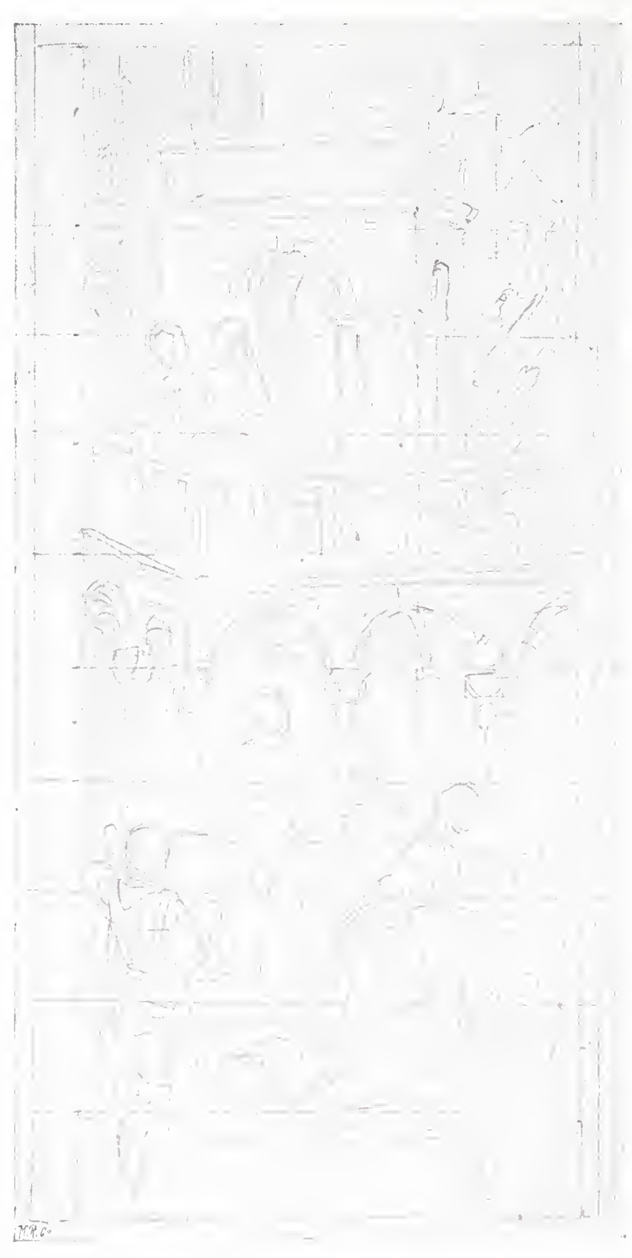


Abb. 76. Studie zum ersten großen Aschenbrödelbild (vgl. Abb. 77). Bleistiftzeichnung (0,26 m h., 0,11 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung.

der Rezension desselben gar viel von Phantasie und Poesie und schloß dann: ‚Übrigens ist er altdeutsch‘, als ob das eine Schande wäre. Und damit war das Verdammungsurteil gesprochen. Anstatt zu sagen: man begrüße die Arbeit mit Freuden, da sie für uns Deutsche das Rechte sei, wurde sie verdammt.“ Dabei kam er auf den König von Württemberg zu sprechen, dem das Bild durch den Maler Gegenbauer empfohlen war. Dieser hatte es in einem Zimmer aufgestellt, durch das der König, wenn er zur Tafel wollte, gehen mußte. „Der König kommt, bleibt auch stehen, sieht es eine Weile an und fragt, was es darstellt. Nachdem ihm Antwort geworden, sagt er: ‚Altdeutsch!‘ dreht sich herum und geht ohne ein Wort weiter zu erwähnen davon. Die Leute wollen das Deutsche in der Kunst nicht anerkennen, weil sie dann auch Deutschland und einen deutschen Kaiser anerkennen müßten!“

Mehr Gnade als in den Augen des Königs von Württemberg fand der Ritter Kurt bei dem Großherzog von Baden, der das Ölbild ankaufte und überdies Schwind den Auftrag erteilte, das von Heinrich Hübsch erbaute Akademiegebäude zu Karlsruhe mit Fresken und den Sitzungssaal der ersten Kammer mit Ölgemälden zu schmücken. So siedelte Schwind im Jahre 1839 oder 1840 nach Karlsruhe über[40]), wo er bis Ostern 1844 blieb.

Beim Abschluß des Vertrages zwischen Fürst und Künstler wehrte sich Schwind tapfer und erfolgreich gegen eine Klausel, die der an persönliche Freiheit gewöhnten Gegenwart schier unglaublich klingt, „bis zur Beendigung der Arbeiten ledig zu bleiben“. Sein Widerstand sollte bald von praktischer Be=

deutung für ihn werden. Unterdessen stellte er in den Antikensälen der Akademie den von Goethe wieder aufgenommenen Gedanken der „Philostratischen Gemäldegalerie“ dar[41]), wobei er die klassischen Stoffe, die ihm doch von Hause aus ungleich ferner lagen als die romantischen oder zeitgenössischen, dennoch mit einer geradezu erstaunlichen Leichtigkeit und Anmut behandelte, die ihnen innewohnende Poesie unsagbar poetisch wiedergab, sich als ein gottbegnadeter Erzähler erwies und dieselbe Reinheit der Auffassung an den Tag legte wie bei der Amor- und Psyche-Folge. Nicht nur die Symmetrie der Anordnung und die Hellfarbigkeit der Figuren vor einheitlich dunklem, bzw. die gleichartig dunkeln Figuren vor

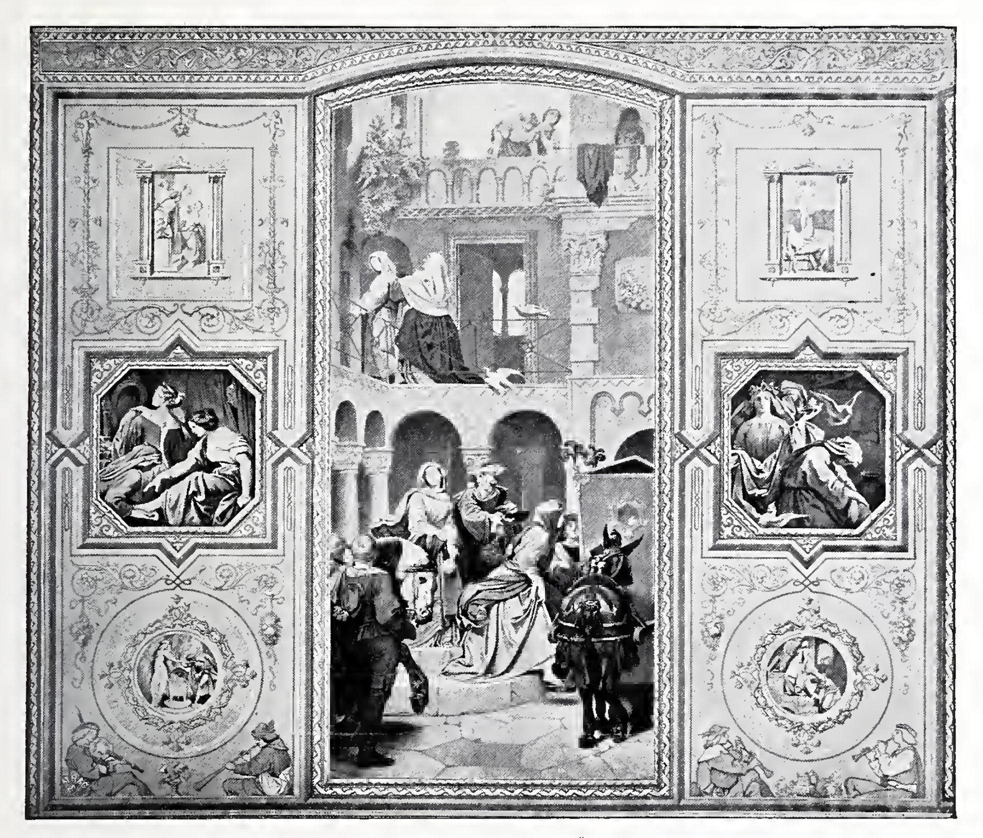


Abb. 77. Das Aschenbrödel. Anfang. Bilderfolge in Öl (1,5 m Höhe, 4,76 m Gesamtbreite).
Gemalt 1852—54. Auf dem letzten Hauptbilde bez.: „Schwind 1854“.
Bes.: Frhr. von und zu Frankenstein, Schloß Ullstadt bei Neustadt a. A. in Mittelfranken.
Nach der Stich-Ausgabe im Verlag von Piloty & Löhle in München. (Zu Seite 105.)

einfarbig hellem Grund, sondern auch der Formenkanon der Menschen und namentlich der Rosse, sowie im einzelnen z. B. die Haarbehandlung lassen deutlich erkennen, daß unser Künstler in diesem Falle sich mit Bewußtsein an das antike Vasenbild angelehnt hat.

In der Vorhalle der Karlsruher Akademie verkörperte Schwind die drei Hauptgattungen der bildenden Kunst: Architektur, Plastik und Malerei durch mittelalterliche Gestalten. Als Vertreter der Malerei erscheint Hans Baldung Grien, wie er das Bildnis des Markgrafen Christoph des Reichen malt, das heute noch in der Karlsruher Sammlung hängt. Die Bildnerei wird durch Sabine, die sagenhafte Tochter Erwins von Steinbach, verkörpert, wie sie die Statue der „Synagoge“ am Straßburger Münster meißelt. Das Hauptbild, das auch

durch äußeren Umfang als solches hervortritt, stellt die Verherrlichung der Baukunst dar (Abb. 42 und 43). Wir erblicken hier die feierliche Einweihung des Freiburger Münsters. Unter dem Portal stehen Freiburger Ratsherren, der Meister der Bauhütte mit dem Riß, Zimmermeister und Bildhauer — der eine das Bildnis des Baumeisters Heinrich Hübsch. „Auf der einen Seite schreitet Konrad I. von Zähringen, der Stifter, gefolgt von seinem Sohne Hermann, welcher Züge und Gestalt des Auftraggebers, des Großherzogs Leopold, trägt, der gerade durch den Bau der Akademie als Beförderer der Kunst darauf Anspruch machen darf, seinem Ahnherrn, dem Stifter des Münsterdomes, als Sohn beigegeben zu werden“[42]). Auf der anderen Seite naht die Geistlichkeit, darunter auch „Berthold Schwarz, der Breisgauer Mönch und angebliche Erfinder des Schießpulvers.

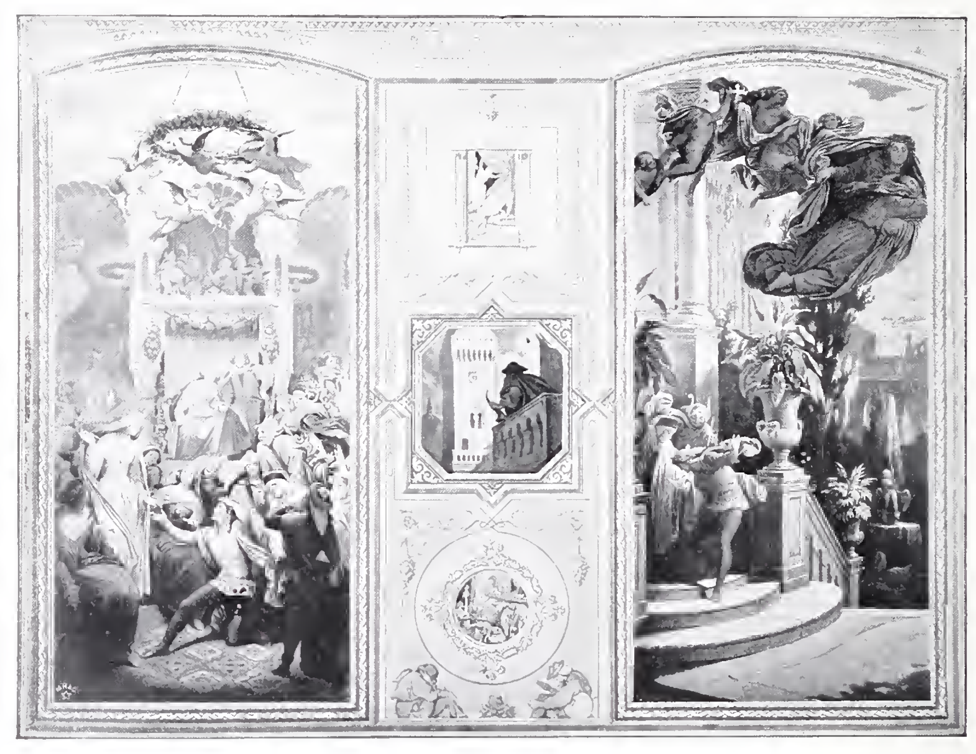


Abb. 78. Das Aschenbrödel. Mitte.
Nach der Stich-Ausgabe im Verlag von Piloty & Löhle in München. (Zu Seite 105.)

Hochzeit, Taufe und Kirchweihe folgen in originellen Gruppen ... Im Hintergrunde, oben am Walde, erscheint der heilige Bernhard von Clairvaux, der kurz nach der Erbauung in dem Münster das Kreuz predigte. Auch sich selbst hat der Maler in der Figur eines vom südlichen Gerüste zuschauenden Gesellen angebracht“[43]). Nicht gar häufig dürfte im neunzehnten Jahrhundert die Feierlichkeit des katholischen Kultus so ideal und zugleich mit solcher Wärme der Empfindung dargestellt worden sein. — Die singende Kindergruppe auf dem Teppich, der schönste Teil des Ganzen, erinnert geradezu an Fiesole. Eine so liebliche Gruppe konnte nur ein Künstler von der Reinheit und Tiefe des Gefühls eines Schwind schaffen! Aber trotz all dieser Schönheit im einzelnen, trotz der humoristischen Züge, die er — um die steife Feierlichkeit der Zeremonie zu mildern — sehr weise eingeflochten hat, gehört die Komposition dennoch zu den weniger glücklichen des Meisters. Der Stoff war eben so spröde, daß selbst ein

Schwind um die gefährliche Klippe der berüchtigten Haupt- und Staatsaktionen nicht glücklich herumgelangen konnte. Er scheint das selbst gefühlt zu haben und erholte sich von der offiziellen Kunst in lustigen Schwänken und Einfällen. In einem köstlichen Aquarell stellt er sich selbst mit seinen Freunden zu Pferd dar (s. Abb. 41). Reiten kann nur Adjutant Keller, der sich daher auch mit Fug und Recht an der „Tête" befindet, während der Graf Sponek mit der Baumzweig-Reitgerte schwerlich einer berittenen Truppe angehört haben dürfte. Am Schluß der lustigen Kavalkade hockt Mr. Banfield, die Karikatur eines englishman, auf seinem mit üppiger Mähne, ebensolchem Schweif, aber nur mit drei Beinen ausgestatteten Gaul, wie der Aff' auf dem Kamel. Vor ihm auf dürrer, schwanz-



Abb. 79. Das Aschenbrödel. Ende.
Nach der Stich-Ausgabe im Verlag von Piloty & Löhle in München. (Zu Seite 106)

loser, mit einem Augenschirm versehener Mähre sitzt Dr. Steiner, vom Kopf bis zu den Füßen in seinen langen Paletot eingehüllt, und raucht gemütlich seine Zigarre. Die drolligste Figur ist aber wiederum der dicke Schwind selber. Den Zylinder im Genick, schwankt er „auf der Florissa", einem riesigen hellen Fuchsen, hin und her und sucht krampfhaft, aber vergebens, die viel zu langen Steigbügel zu erhaschen.

Wir bedauern heute, daß Schwind in Karlsruhe durch offizielle Kunst verhindert war, sich den Eingebungen seiner Einbildungskraft zu überlassen. Aber für die Ausgestaltung seines äußeren Lebens waren die Karlsruher Aufträge von größter Wichtigkeit: sie trugen ihm eine geachtete bürgerliche Stellung ein, sie verkörpern gleichsam die Anerkennung seines Genies durch die Welt. Er war



Abb. 80. Aus der Folge vom Aschenbrödel. Das untere Stück des letzten Feldes. Nach der Stich-Ausgabe im Verlag von Piloty & Löhle in München (Vgl. Abb. 79.)

jetzt fürwahr kein „armer Maler" mehr, wie einst in Wien, sondern ein berühmter Künstler und konnte sehr wohl daran denken, sich einen eigenen Herd zu gründen. Am 3. September 1842 vermählte er sich, bereits über 38 Jahre alt, mit Louise Sachs, der Tochter eines badischen Majors. Nach dem Ausspruche eines Mannes, der persönlich mit Schwind verkehrt hat, übte seine Gattin „einen ungewöhnlichen Einfluß auf den jähen, von anstrengendem Schaffen oft überreizten Mann aus. Sie besaß die Gabe, ihn ruhig und liebenswürdig zu stimmen. An ihrer Seite ward ihm nach seinen eigenen Worten erst klar, daß ein Leben ohne Frau nur ein halbes Leben sei"[44]). Es ist bezeichnend, daß diese Frau auf seinen Bildern als Fürstin oder als Fee zu erscheinen pflegt, mithin immer als ein Weib, zu dem man emporblicken muß. — „Freud' muß Leid, Leid muß Freude haben." Dasselbe Jahr, das dem Künstler die Gattin schenkte, raubte ihm seine Mutter. Er äußerte später einem Schüler

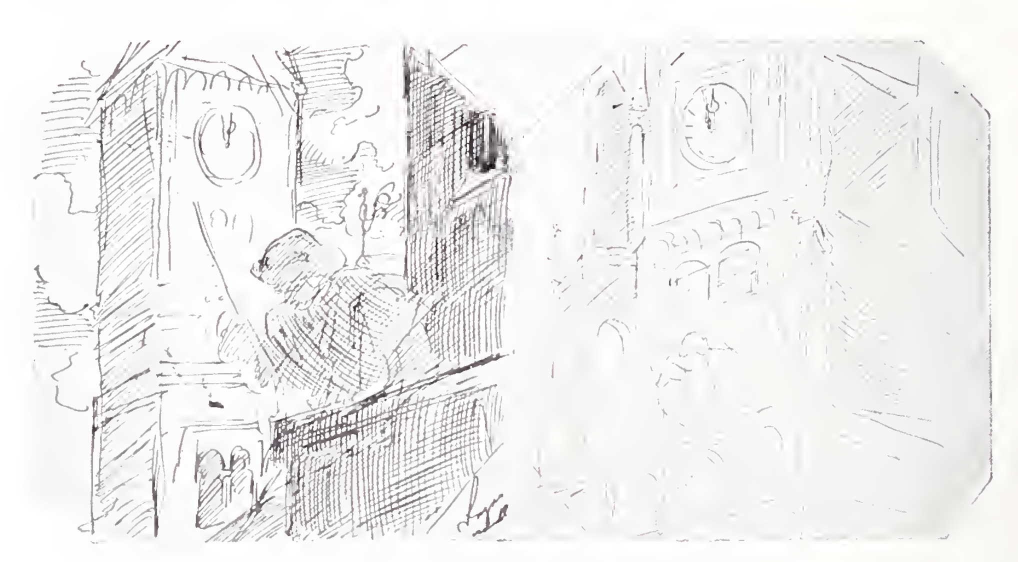


Abb. 81. Studien zum dritten kleinen Aschenbrödelbild.
Federzeichnung (0,14 m h., 0,28 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. (Vgl. Abb. 78.)

Abb. 82. Studienblatt zum Aschenbrödel. Federzeichnung (0,21 m h., 0,315 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung.

gegenüber: „Wenn einem die Mutter stirbt, da ist ihm eben der Boden unter den Füßen weggezogen.“

Schwind unternahm seine Hochzeitsreise nach Hallstadt, wo sein jüngerer Bruder im Bergwesen tätig war. Die Poesie der unterirdischen Welt bezauberte seinen Sinn, und als eine Folge der Hallstädter Eindrücke entstand der Plan zum „Falkensteiner Ritt“ (Abb. 44). Wie sich der Künstler einst von den Schmerzen unglücklicher Liebe im „Wunderlichen Heiligen“ befreit hatte, so triumphiert er jetzt über die geachtete Stellung, die er sich in der Welt erkämpft, über das edle Weib, das er errungen, in der Darstellung des Ritters Kuno von Falkenstein, dem die Hand der Grafentochter unter der Bedingung zugesagt war, daß er ihre Burg nicht auf dem gebahnten Wege, sondern über den schroffen Felsen zu Pferde erklimmen würde. Das Bild stellt den Augenblick dar, in dem der Ritter eben bei der heißersehnten Braut ankommt und noch schnell zum Dank dem Gnomenkönig die Hand reicht, „der ihm mit seinen Geistern den Pfad gebahnt hat, während diese schon, wie die Erdmäuse, unter Wurzeln und in Erdspalten, aus denen die Grubenlichter hervorschimmern, in komischer Eile sich verkriechen“[45]). Das Ölbild wurde 1844 im Kunstverein zu München ausgestellt. Im Jahre vorher hatte Schwind an Genelli geschrieben: „Mein jetziges Bild, obwohl der Gegenstand höchst verrückt ist, macht mir die größte Freude. Ich mache gerne Bäume und Felsen und alte Mauern — und dergleichen habe ich genug darauf, auch einen ganz gerüsteten Kerl zu



Abb. 83. Studienblatt zu Aschenbrödel. (Vgl. Abb. 84.)
Federzeichnung (0,34 m h., 0,21 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung.

„Pferd — was tut's? Man muß machen, wie einem der Schnabel gewachsen ist." Gerade weil Schwind sich hier so ausdrückte, wie ihm der Schnabel gewachsen war, gehört der Falkensteiner Ritt wie „Ritter Kurts Brautfahrt" zu seinen glücklichsten und schönsten Schöpfungen, die aus dem Tiefsten seiner Seele hervorgegangen sind, in der, gerade wie bei Eichendorff, Humor und Romantik beieinander wohnten.

Der Falkensteiner Ritt ist 1843/44 entstanden. Dem Jahre 1844[46]) gehört auch die Komposition an, die König Konrad darstellt, wie er auf seinen Schultern Bernhard von Clairvaux, der das Kreuzpredigt, durch das Volksgedränge trägt. Gelegentlich geschichtlicher Studien für den später zu erwähnenden „Sängerkrieg", schreibt Schwind einmal: „Es geht eine merkwürdige Begeisterung durch diese Zeit (der Hohenstaufen und Kreuzzüge)." Es scheint nun, daß der Künstler dieser Begeisterung in der Komposition von Bernhard von

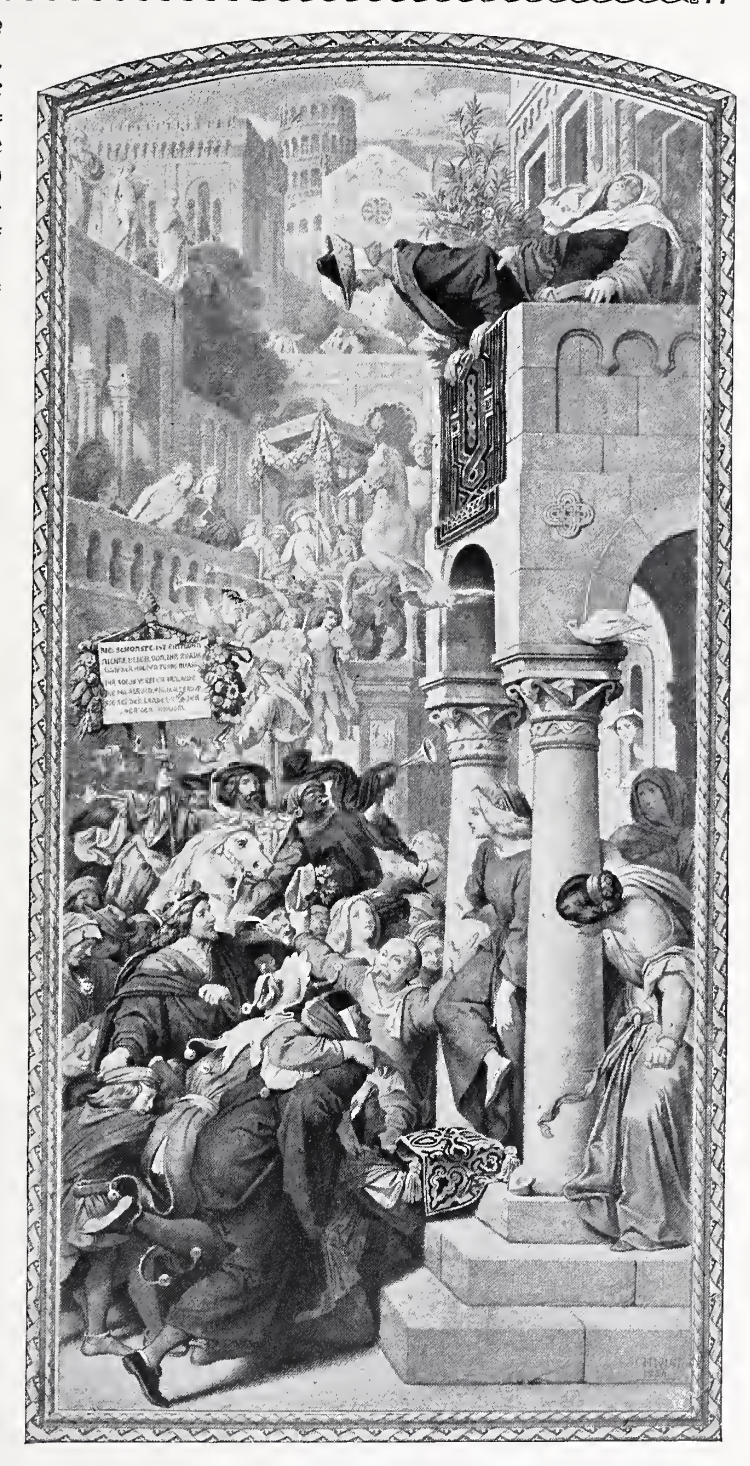
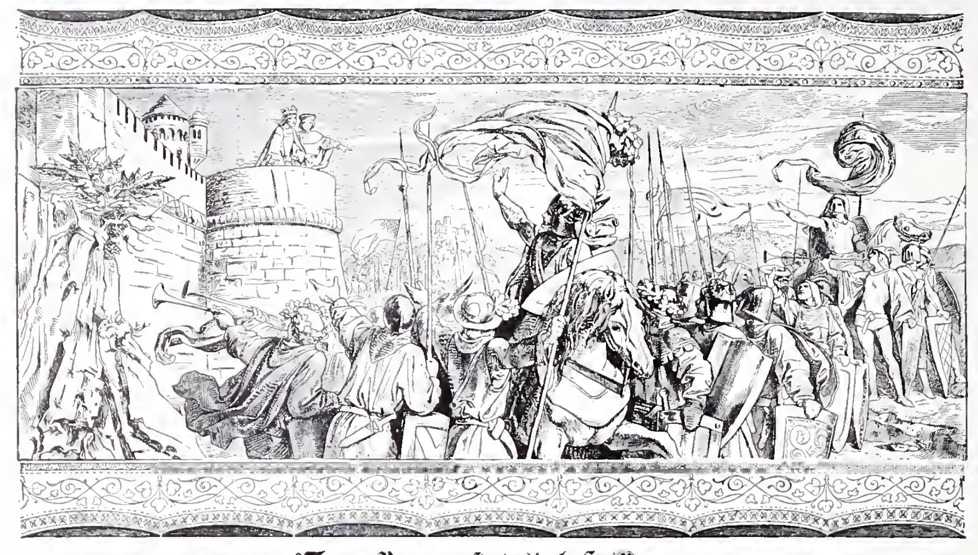


Abb. 84. Das letzte große Aschenbrödelbild.
Nach der Stich-Ausgabe im Verlag von Piloty & Löhle in München erschienen.
Vgl. Abb. 79. (Zu Seite 61 u. 106.)

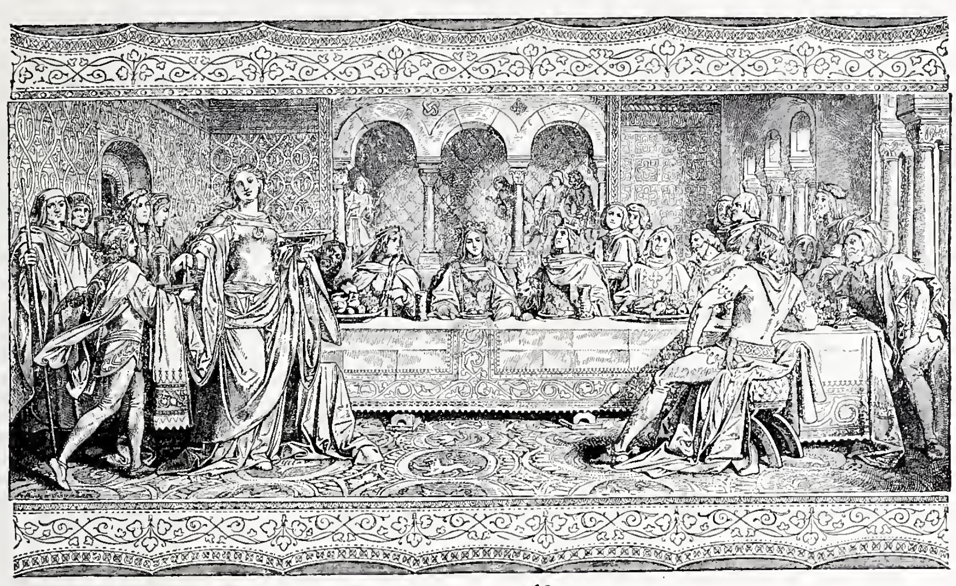


Treue Mannen sind die beste Mauer.

Abb. 85. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 111.)

Clairvaux habe Ausdruck verleihen wollen (Abb. 49). „Der König, das Reichsbanner in der Hand, mit der anderen den Heiligen fassend, kommt gerade gegen den Beschauer zu durch den Dom herabgeschritten. Das dichtgedrängte Volk macht eine Gasse. Rechts nimmt ein Mann von seiner Gattin, ein Sohn von seiner Mutter Abschied; ein lahmer Knabe hebt die Krücke freudig in die Höhe; ein Verbrecher fällt von Reue zerknirscht auf die Erde nieder. Alles drängt sich zu den Priestern, welche die Kreuze anheften.“ In Wahrheit hatte der Kaiser den heiligen Bernhard von Clairvaux einst in Speyer aus dem Dom getragen, als Bernhard Gefahr lief, bei einem furchtbaren Gedränge der Kirchenbesucher zu Schaden zu kommen. Dieser Vorgang hat also nichts zu tun mit jenem feierlichen Augenblick, in dem der Kaiser auf die Predigt Bernhards hin auf dem Reichstag und im Dom zu Frankfurt a. M. das Kreuz nahm[47]). Aber in Schwinds schöpferischer Einbildungskraft verdichteten sich beide Vorgänge zu stärkerer Wirkung in eins zusammen. Vortrefflich sind auch die Studien zu der Komposition (Abb. 47 und 48). Der Volkskalender des Jahres 1844 brachte Monatsbilder von unserem Meister. Das badische Wappen des Februar-Narren läßt, wie Weigmann bemerkt hat, darauf schließen, daß die Blätter noch im badischen Ländle erfunden sein dürften. Es sind ganz reizende Erfindungen (Abb. 50—53). Beim Anblick des alten Mannes, der auf seinem Handschlitten das dürre Holz den Berg herabfährt und dem die grimmige Kälte durch Mark und Bein dringt, kommen einem unwillkürlich Schillers Worte in den Sinn: „Du starrest in des Winters Eise!“ Welch treffender Gegensatz zwischen jenem alten mageren Mann, der den Januar, und dem jungen üppigen Weib, das den August verkörpert! — Herzerquickend ist der aus voller Seele hervorquellende Juchzer, den die zur Alm emporsteigende Sennerin ausstößt. In dieser Zeichnung hat Schwind den Empfindungen Ausdruck verliehen, die uns beseelen, wenn wir nach emsigem Aufwärtsklimmen vom hohen Berge auf die Ebene zurückschauen.

Auf den Bergen ist Freiheit! Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte.



Frau Venus hier viel Leiden bringt:

Abb. 86. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 111.)

Die Sennerin aber ist ein kräftiges, vollsaftiges Weib, jeder Zoll eine Bäuerin und doch Anmut in jeder Linie. Das ist auch ein Geheimnis der Schwindschen Kunst, Anmut und Natürlichkeit zu verbinden! — Wie prächtig der Künstler den gegebenen Raum zu benützen verstand, beweist der Februar. Dieser Karnevals-Narr ist geradezu eine klassische Figur und er ist typisch geworden für unsere Kalender-Darstellungen überhaupt. In allen Monatsbildern aber glaube ich einen



Das Kind soll trinken und kostete es auch mein ganzes Thüringer Land:

Abb. 87. Fresko in dem Landgrafen-Saal auf der Wartburg. (Nach dem Holzschnitt von A. Gaber.) 1854. Verlag von Alphons Dürr in Leipzig. (Zu Seite 111.)

günstigen Einfluß des Cornelius und besonders der altdeutschen Meister wahrzunehmen. Der Strich ist ungleich fester und meisterhafter, als bei allen vorher betrachteten Sachen. Aber das Absichtliche, das Prunken mit anatomischer Genauigkeit, das Zur-Schaustellen sicher und richtig gezeichneter Gestalten, das uns bei dem „Ständchen", bei „Mangel und Armut" so peinlich berührt hatte, ist jetzt wieder völlig verschwunden. Die einzelne Gestalt geht ganz im Ganzen auf, die Form ordnet sich dem Gedanken völlig unter.




Abb. 88. Fresko auf der Wartburg. (Nach dem Stich von J. Thäter.) 1854/55.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig. (Zu Seite 111.)

Während Schwind noch am Falkensteiner Ritt malte, war er zugleich an einem Karton tätig, zu dem der Anstoß leider wiederum von außen her gekommen war (Abb. 54). Der „Vater Rhein" entstand infolge eines Konkurrenzausschreibens zur Ausschmückung der Baden-Badener Trinkhalle. Der Karton war spätestens im Mai 1844 vollendet. Leider aber wurde das Gemälde nicht in der Trinkhalle ausgeführt, in die es am besten hineingepaßt hätte, sondern erschien im Jahre 1848 als Ölbild auf der Ausstellung in München[48]). Erst zehn volle Jahre später wurde dieses Ölgemälde vom Grafen Raczynski angekauft und

hängt jetzt in der Filialgalerie zu Posen. „Dieses Bild war Schwinds Schmerzenskind; er hatte viel Achselzucken darüber zu sehen, vielen Tadel zu hören, und dennoch liebte er das Bild ganz besonders, wie man seine kranken Kinder am liebsten hat“[49]). So ließ er sich auch mündlich und schriftlich mehrfach darüber aus. „Kein Mensch vermochte Schwinds Bilder besser und gewinnender zu erklären als Schwind selber. Er charakterisierte, indem er erzählte, er rechtfertigte seine Kunst und Art, indem er sie einfach erklärte. Jener schlichttreuherzige Vortrag der Sage und des Volksmärchens, der seinen Bildern ihren wärmsten Reiz gibt, stand ihm im Wort ebensogut zu Gebot wie mit dem Pinsel. Der gemütliche Ton des bald stärker, bald schwächer anklingenden österreichischen Dialekts und ein gelegentlich durchblitzender schalkhafter Humor gab diesen erzählenden Erläuterungen und Rechtfertigungen eine durch ihre naive Liebenswürdigkeit unwiderstehlich fesselnde Kraft. Wer Schwind seine Bilder nicht hat erklären hören, der hat sie gar nicht ganz gesehen.“ So schreibt Wilhelm Heinrich Riehl[50]). Da es uns Nachgeborenen nicht vergönnt ist, den Worten des Meisters zu lauschen, müssen wir uns um so mehr an seine Briefe halten. Den „Vater Rhein“ erläutert er folgendermaßen[51]): „Das Bild war bestimmt, als Hauptbild in der Trinkhalle in Baden-Baden ausgeführt zu werden, deren beide Seitenfluchten mit den Rheinsagen ausgefüllt werden sollten. Es erscheint daher der Rhein, die Fiedel des Volker spielend und die Rheinsagen singend. Die Nixen um den Rhein tragen den Nibelungenhort, der mit der Tarnkappe den verhängnisvollen Ring und Gürtel, einer die bekränzte Rolle mit dem Nibelungenlied selbst. Am Ufer sitzen Speyer mit den Kaisergräbern als Geschichte; die alte Worms, der Nibelungen Heimat, als Sage; Mainz mit der doppelten Mauerkrone



Abb. 89. Fresko auf der Wartburg.
Nach dem Stich von Th. Langer. 1855.
Verlag von Georg Wigand in Leipzig. (Zu Seite 112)



Abb. 90. Kinderköpfchen. Um 1855.
Bleistiftzeichnung (0,18 m h., 0,175 m br.).
Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, München.

und der österreichischen und preußischen Fahne als Sinnbild des Deutschen Bundes. Die Flüsse sind: die Iller mit dem Straßburger Münster, als Französin schwimmt sie einsam und beschämt; die alemannischen Flüsse: aus dem Schwarzwald kommend, mit Tannen bekränzt, mit schwarzblauem Gewand die Dreisam mit dem Freiburger Münster, mit ihrem Schatten die Murch mit dem Schloß Eberstein. Mit dem Buch (Hebels Gedichten) unter dem Arm die von ihm besungene Wiese. Die mit dem Kirchlein, worauf zu lesen Schutern (das älteste im Rheingau), die gleichnamige Schutter. Dahinter mit Hirtenstab und Schweizerwappen der hintere Rhein, des Alten Jugendgespiele. Die Oos, das Badener Flüßchen, mit dem badischen Wappen und einem reichen Apfelzweig, die Fruchtbarkeit der Gegend anzuzeigen. Sie trägt die Trinkhalle von Baden-Baden, in die das Bild ursprünglich gemalt werden sollte. Die Mosel mit der Nahe, die bei der Rheinpfalz einfließt, und der kleinen Sieg, die den Kölner Dom trägt: preußische Gruppe. Der studentenhafte Neckar mit Kirschenblüten bekränzt, am Pedellstab das Pfälzer und Württemberger Wappen als Anspielung auf die Heidelberger und Tübinger Universität. Neben dem Neckar, dem Rhein zu, mit der großen Forelle und dem Heidelberger Faß, der auf dem Heidelberger Schloßberg wohnende Wolfsbrunnen, an dem der Sage nach ‚Siefried erslagen‘ ward. Auf der anderen Seite des Neckars der Main, den Frankfurter Römer haltend. Der Donau-Main-Kanal mit der Kelheimer Befreiungshalle kraxelt an ihm hinauf,



Abb. 91. Bildnisse der Töchter des Künstlers Anna und Marie. Bleistiftzeichnung (0,165 m h., 0,185 m br.). Um 1855.
Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, München. (Zu Seite 114.)



Abb. 92. Titelblatt zu den „Sieben Raben“. Variante. Aquarell (0,50 m h., 0,70 m br.). Im Besitz von Frau v. Ravenstein, Karlsruhe. Bez.: „S“ und „1857“. (Zu Seite 114 u. 127.)

einen kleinen Orientalen an der Hand, um die Verbindung mit dem Schwarzen Meer anzudeuten, und die Patenpfennige, die er am Halse trägt, eine Münze von Karl dem Großen und eine von König Ludwig, mögen anzeigen, daß ihn der erste erbauen wollte, der andere wirklich zustande brachte. Dabei noch mit der orange und blauen Nassauerfahne die Lahn."

Es gibt kaum ein Gemälde von Schwind, dem sich so schwer beikommen läßt wie gerade diesem. Denn wir dürfen es uns nicht verhehlen, daß unser Künstler sich diesmal wieder, wie an der „Einweihung des Freiburger Münsters", mit einem überaus spröden Stoff abmühte. Die Wahl des Stoffes läßt sich nur aus dem Geist der Zeit heraus erklären, die in derartigen Allegorien schwelgte. Aber ein Haufen von Personifikationen läßt sich eben nicht in ein lebendiges Ganzes umsetzen. Im einzelnen besitzt das Bild manch hohe, eigenartige Schönheit, so die jugendfrische Jünglingsgestalt des Neckars, die herrliche Figur der blonden Mosel, die noch schönere der dunkeln Dreisam und das reizende Bildnisköpfchen der Oos. Die drei Städte gehören zum Monumentalsten, was Schwind geschaffen hat. Aber mehr als dies! Der Rheinstrom nimmt unter den deutschen Flüssen eine einzigartige Stellung ein. Der ehrwürdige Fluß, die wundervollen, teils romantischen, teils idyllischen Landschaften, die er durcheilt, das fröhliche Leben, das sich an seinen Ufern abspielt und durch den edlen Rheinwein, den Wein der Weine, mitbedingt wird, die herrlichen Kunstdenkmale, die sich allüberall zu beiden Seiten des Stromes erheben, die reichen geschichtlichen Erinnerungen aus allen Zeiten, die sich an ihn knüpfen: dies alles vereinigt sich, um unsere Vorstellung vom Rhein mit einem Zauber von Poesie zu verklären, wie er keinem anderen deutschen Strome eignet. Dem Rhein gelten einige unserer schönsten deutschen Lieder, ihm gilt unsere feurigste Sehnsucht.

> Dort, wo der Rhein mit seinen grünen Wellen
> So mancher Burg bemooste Trümmer grüßt,
> Dort, wo die edlen Trauben saft'ger schwellen
> Und kühler Most des Winzers Müh' versüßt.
> Dort möcht' ich sein, bei Dir, Du Vater Rhein,
> An Deinen Ufern möcht' ich sein.

Der Romantiker Schwind hat zweifellos versucht, diese Rheinstrompoesie in sein Bild hineinzumalen, und es ist ihm auch gelungen. Aber die Gestalt des Rheins selber mit ihren Verkürzungen, besonders das eigentümliche Liegen auf dem Wasser bildet gerade den am wenigsten glücklichen Teil des ganzen Bildes. „König Ludwig stößt sich an der Fiedel und behauptet frischweg, Rhein stamme von ῥεύς und er sei ein Grieche. Da bin ich vielleicht auch einer, ohne es zu wissen. Unter all den Wappen, Kirchen und sonstigem mittelalterlichen Wesen müßte sich eine Lyra schön ausnehmen." Schwind hatte sicherlich ganz recht; wir bekennen uns nicht zu der Ansicht König Ludwigs und gönnen dem Rhein seine Fiedel von ganzem Herzen. Aber wie kam Schwind, der ein so überzeugungstreuer, deutsch gesinnter Maler war, daß er lieber die Gunst des kunstfördernden Königs verscherzte — was leider der Fall war —, als daß er dessen klassizistischen Neigungen entsprechend die charakteristische Fiedel in eine nichtssagende Leier umgewandelt hätte —, wie kam Schwind darauf, seinem „Vater Rhein" einen Kopf aufzusetzen, der eine so verzweifelte Ähnlichkeit mit dem Haupt des Zeus von Otricoli besitzt? — Er scheint das Griechische an seinem „Vater Rhein" selbst als störend empfunden zu haben, denn als er später die Hauptfigur allein für den Grafen Schack wiederholte, suchte er sie deutscher zu gestalten, indem er den Kopf dem Zeushaupt weniger ähnlich bildete und den Körper in einen gotischen Panzer steckte. Als Gegenstück zu diesem letzteren Bilde malte er den anderen großen deutschen Strom, die Donau.

Der Umstand, daß der „Vater Rhein" nicht in der Baden-Badener Trinkhalle ausgeführt wurde, mag neben anderen Enttäuschungen und Widerwärtig-

keiten dazu beigetragen haben, dem Künſtler den Aufenthalt im Großherzogtum zu verleiden. Neue Aufträge und vielleicht auch die unbeſtimmte Hoffnung, die durch Veits Rücktritt erledigte Stellung als Vorſtand der Malerſchule am Städelſchen Inſtitut zu erhalten, zogen ihn nach Frankfurt a. M., wohin er nach Oſtern 1844 überſiedelte. Aber weder die leitende, noch ſonſt eine amtliche Lehrſtelle hat er jemals dort innegehabt. Wohl aber erhielt er von der Verwaltung jenes Inſtituts eine Werkſtatt zugewieſen, in der er jungen Künſtlern, die danach verlangten, mit Rat und Tat beiſtand[52]). Vor dem Eſchenheimer Tor erwarb er ſich ein hübſch gelegenes kleines Grundſtück, um ſich als ſein eigener Baumeiſter ein gemütliches Heim zu errichten. — In Frankfurt nahm



Abb. 93. Titelblatt zu den „Sieben Raben“. (Verlag von Paul Neff, Stuttgart.) Bez.: „1857.“ (Zu Seite 114.)

Schwind das Motiv des Falkenſteiner Ritts, wenn auch in gänzlich veränderter Form, wieder auf und ſchuf ſo eine anmutige Illuſtration zu dem Volkslied: „Gott grüß Euch Pfalzgraf“ uſw. (Abb. 45), die in „Deutſche Dichtungen mit Randzeichnungen deutſcher Künſtler“ (Leipzig, Hermann Vogel) erſchien. Für dasſelbe Werk zeichnete er auch eine Illuſtration zu dem „Habermueß“ von Hebel, welchem Dichter er bereits auf dem Gemälde „Vater Rhein“ ein Denkmal geſetzt hatte (Abb. 55). In einem behaglichen echten Bauernhauſe, vor dem allerlei Arbeisgerät liegt und ein Brünnlein rinnt, hat ſich eine Bauernfamilie zum ſchlichten Mittagsmahl verſammelt. Während die Kinder mit ihren Löffeln in den Topf mit dem dampfenden Hafermus hineinlangen, erzählt der Großvater den andächtig Lauſchenden die Entſtehungsgeſchichte ihrer Speiſe: wie das Saatkorn in die Erde geſenkt wird, wie in dem Korn ein Keim ruht, wie dieſer Keim in dem Mutterſchoß des Erdreichs immer kräftiger wird, ſeine Würzelchen tief hinabſtreckt und mit dem Köpfchen zur Oberfläche herausſchaut. Da ſchickt

unser Herrgott Engel herab, die bringen dem „Häberli“ Tau und rufen ihm freundlich: „Gottwillkommen!“ zu, aber auch manches Ungemach durch Kälte und Unwetter hat es durchzumachen, bis es herangereift ist. Endlich schlüpft eine Ähre heraus und schwankt in den Lüften.

Sag mer au ne Mensch, mer het an sideni Fäde
do ne Chnöspli ghenkt und dört mit chünstlige Hände?
d'Engeli, wer denn sust? Sie wandle zwische de Fuhren
uf und ab vo Halm zu Halm, und schaffe gar sölli.

In solchen schlichten, volkstümlichen Darstellungen kommt Moritz von Schwind Ludwig Richter am nächsten. Während sich Richter aber zumeist auf die Schilderung des bürgerlich-bäuerlichen Kleinlebens und auf die Landschaft beschränkte, war Schwind in der Bauernstube und im Empfangszimmer des Vornehmen, in der Landschaft und im Innenraum, in der Gegenwart und in der Vergangenheit, im Märchen und in der Wirklichkeit überall gleich heimisch. Richter hat das deutsche Volksleben dargestellt, wie wenn es ein Märchen wäre, er hat gleichsam das Märchen aus dem Leben herausgesehen, Schwind hat mit den erdichteten Gestalten des Märchens und der Sage wie mit seinesgleichen verkehrt.



Abb. 94. Studie zu den „Sieben Raben“. Vgl. Abb. 95 u. 96. Federzeichnung (0,315 m h., 0,235 m br.). Um 1830. Weiland im Besitz von Professor Dr. J. Naue, München.

Wahrscheinlich um jene Zeit radierte Schwind zwei Blätter, die er auch als Ölbilder ausführte und deren Stoffe dem Einsiedlerleben entnommen sind (Abb. 56, vgl. auch Abb. 116). Es sind zwei Prachtstücke, unmittelbar aus dem Innern des Künstlers hervorgegangen und in ihrer Art vollendet. Auf dem einen Blatt sehen wir einen Einsiedler, der die Rosse eines Ritters zur Tränke führt, während dieser im Schatten der Felswände von langer Fahrt ausruht. Das andere Blatt stellt einen Eremiten vor, der vom Terminieren zurückkehrt und in seiner Felsenklause einen Dudelsackbläser erblickt. Ebenso wundervoll, wie die ernst-trauliche Stimmung der

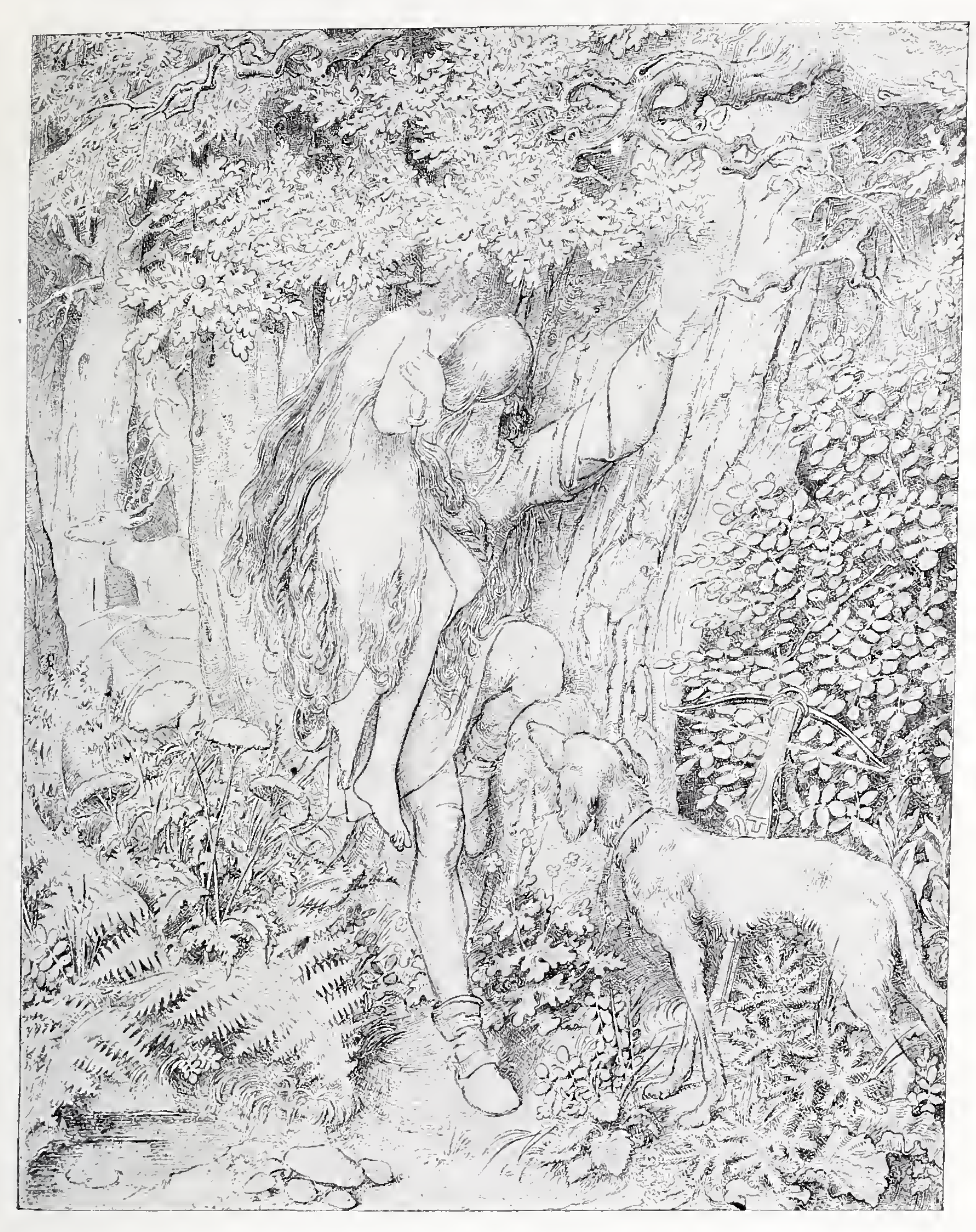


Abb. 95. Studie zu den „Sieben Raben". Anfang der dreißiger Jahre.
Federzeichnung (0,285 m h., 0,22 m br.). München. Mailinger-Sammlung. Vgl. Abb. 96.

romantischen Felsenkluft, ist der Gegensatz zwischen dem weltfremden Einsiedler und dem behäbigen fahrenden Musikanten zum Ausdruck gebracht. Noch packender wirkt der Gegensatz zwischen dem Einsiedel und dem Ritter. Dieser ruht auf ruheloser Fahrt durch weite Länder, ach, nur ein kleines Weilchen in eng umschlossener Felsenkluft aus — auch in leiblicher Ruhe an Geist und Seele unruhvoll, jener, an Enge, Ruhe und Entsagung gewöhnt, erweist dem Ritter gelassen den Liebesdienst, ihm an der Felsenquelle die Rosse zu tränken, echte Schwindrosse, weder edel gebaut, noch einwandfrei gezeichnet, wohl aber wahr-

haftige Märchenpferde: Rapp und Schimmel schwer an Bau und stark an Gliedern, mit langen buschigen Schweifen und Mähnen und gleichsam mit einer für ihren Reiter und jeden, der ihnen wohlwill, mitfühlenden Seele begabt.

Schwind führte die Radiernadel mit derselben Sicherheit und Anmut wie Feder und Bleistift. Es ist zu beklagen, daß er nicht öfter zu jenem Werkzeug gegriffen hat, um so mehr, als keiner der Männer, die nach ihm gestochen haben, seinen fein empfundenen Strich völlig nachzufühlen vermochte. Um sich von Schwinds technischem Können eine richtige Vorstellung zu machen, muß man sich daher an seine Originale, namentlich an die Aquarelle, die Bleistift- und Federzeichnungen und die wenigen Radierungen halten. Schwind hatte den Kopf immer so voll Gedanken, daß er sich nicht die Zeit nehmen wollte und konnte, seine Werke selbst zu radieren. Daher liegen heute seine wunderbaren Erfindungen zum großen Teil nur in Stichen von fremder Hand vor. Seit Schwinds Zeiten hat nun die Kupferstich- und Radiertechnik einen großen Aufschwung genommen. Neben Originalschöpfungen sehen wir in den Schwarz-Weiß-Ausstellungen auch Stiche nach vielen Großen der Kunstgeschichte. Es wäre nun ein höchst verdienstvolles Unternehmen, wenn sich ein hervorragender Stecher der Aufgabe unterziehen wollte, uns die herrlichen Erfindungen Schwinds in vollendeter Stech- oder Radiertechnik von neuem zu bescheren. Allerdings müßte er mit großer Gewandtheit und mit noch größerer Selbstverleugnung vorgehen, um den unserer Zeit fremd gewordenen Stil Schwinds mit modernen Ausdrucksmitteln vorzutragen.

In die Frankfurter Periode fällt noch eine rechte Brotarbeit: Vignetten zu Eduard Dullers „Erzherzog Karl von Österreich" (Abb. 60). Der Künstler beklagt sich selbst, daß er „den Mietsgaul machen muß". Zu gleicher Zeit aber beginnt er wieder eine neue große, völlig persönliche Schöpfung und schreibt darüber im August 1845 an Genelli: „Ich möchte doch wieder einmal etwas machen, wo von Schönheit die Rede ist und nicht immer und ewig in Kostümsachen mich herumschlagen. Ein Werk dieser Gattung, auf dessen Wirkung ich sehr gespannt bin, hat nicht mehr sehr weit zur Vollendung: Fünf Musikanten ziehen auf ein Schloß, bei einer Hochzeit aufzuspielen (Abb. 62 u. 63). Die Braut mit ihren Freundinnen erscheint auf der Mauer, Bedientenpack steht unter dem Tore, der Bräutigam kommt mit seinem Zug am Waldessaume zum Vorschein. Der Held ist der letzte der Musikanten, ein Mann von hohen Ideen, bedeutender Phantasie, aber nicht weiter in der Welt vorgerückt, als in der Gesellschaft gemeinen, eitlen Gesindels zur Ergötzung, vielleicht zum Spott der vornehmen Welt sein Stücklein zu blasen — ein verdorbenes Genie mit einem Worte." — Die wahrhaft „Shakespearisch-komische Hauptgruppe" der fünf Musikanten, von denen uns drei schon am Fuße von Ritter Kurts Burg begegnet waren, ist vorzüglich gezeichnet, was dem Beschauer auf der Studie noch schlagender entgegentritt als auf dem ausgeführten Gemälde, und ebenso vorzüglich charakterisiert. „Der aus dem Groben arbeitende, dicke Baßgeigenträger schleppt im Schweiße seines Angesichts sein Instrument, der folgende Dudelsackbläser trägt die Eintönigkeit seines Geschäftsbetriebes schon in der grämlichen Langeweile von Gesicht und Haltung ausgeprägt; der zigeunerhafte Bruder Habenichts mit der Zither, der durch lustige Tanzweisen und Schwänke sich manchen frischen Trunk verdient, denkt bei dem Gespräch mit dem buckeligen Theoretiker mit der Geige wohl mehr an jenen, als an die Auseinandersetzungen des Genossen, während der arme, einsame Klarinettenbläser (Porträt des Malers Rebnitz) beim Anblicke einer aus der Hand der Mädchen vom Zwinger gefallenen Rose innehält, um im ‚kindlichen Spiele tiefe Bedeutung' zu ergründen und holde Träume daran zu knüpfen"[53]). Die herabgeworfene Rose erinnert an eine Stelle in Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers". So poetisch Schwinds Gedanke ist, so ist er doch mitten aus dem Leben gegriffen. Wer zum Beispiel einen

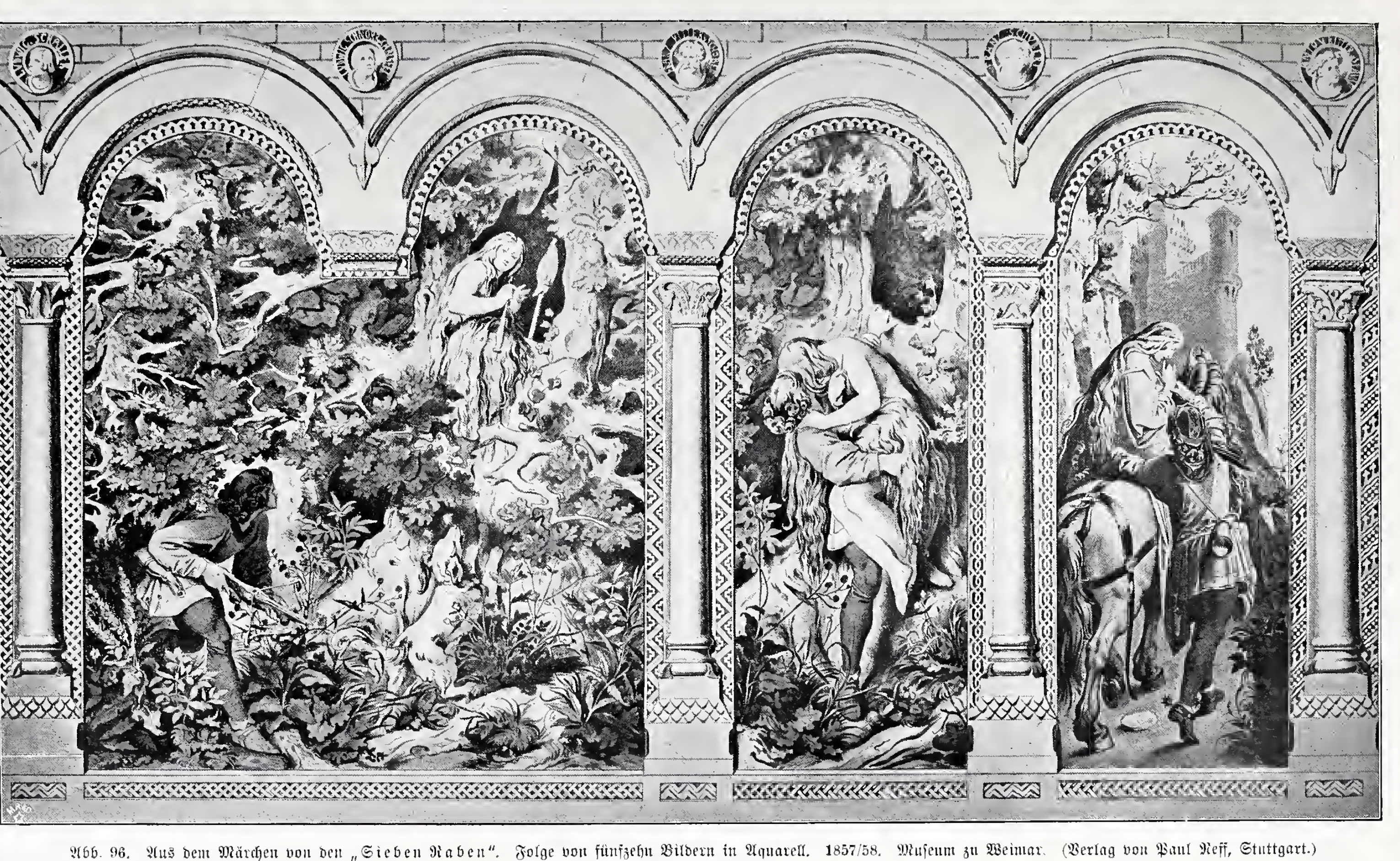


Abb. 96. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben“. Folge von fünfzehn Bildern in Aquarell. 1857/58. Museum zu Weimar. (Verlag von Paul Neff, Stuttgart.)
(Zu Seite 115 u. 120.)

Fasching in München erlebt hat, denkt beim Anblick der gemalten Musikanten unwillkürlich an die fahrenden Musikbanden, die von Wirtshaus zu Wirtshaus ziehen, um den Gästen aufzuspielen. Auch da pflegt so manch ideal veranlagter, aber im Kampf ums Dasein gescheiterter Mensch darunter zu sein! — Die „Künstler-



Abb. 97. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben". Verlag von Paul Neff in Stuttgart. (Zu Seite 116.)

wanderung" ist wie der „Wunderliche Heilige" und der „Falkensteiner Ritt", an den jene Schöpfung auch kompositionell anknüpft, ein Gelegenheitsgedicht im Goetheschen Sinne. In der herrlichen Frauengruppe auf hohem Söller spricht sich der ganze Jubel des glücklichen jungen Ehemannes aus. In der Haupt-

figur dürfen wir wohl ein Idealbildnis seiner Gattin vermuten. Er aber ist der Bräutigam, der siegesbewußt am Waldessaume einherreitet. Sich selbst wahrscheinlich unbewußt, predigt Schwind hier die Lehre, daß die Welt und das



Abb. 98. Aus dem Märchen von den „Sieben Raben“. Schlußbild. Verlag von Paul Neff in Stuttgart. (Zu Seite 116.)

Weib nicht dem Träumer, sondern dem tätigen Manne gehört, und daß bei den Frauen der Krieger mehr gilt, als der Künstler. Schon bei Homer ist es nicht Apollo, sondern Ares, dem sich die herrliche Aphrodite in Liebe hingibt. — Die „Künstlerwanderung“ ist eine wundervolle Schöpfung — schade nur, daß sie als



Abb. 99. Das Terzett. Bez.: „M. v. Schwind 1858."
Franz Lachner begleitet die Damen Hetzenecker=v. Mangstl, Diez und Lenz auf dem Klavier.
Aquarell (0,32 m h., 0,435 m br.) Im Besitz von Frau Leopoldine Peyrer von Heimstätt, geb. Lenz, Wien.

Ölbild ausgeführt wurde. Hat man sich angesichts von Nachbildungen an dieser Komposition berauscht und tritt dann vor das in Öl gemalte Original, das in der Berliner Nationalgalerie hängt, so wird man durch die gerade bei diesem Bilde besonders harte und bunte Färbung gewaltsam ernüchtert.

Das Bild trägt die Jahreszahl 1847. Mithin hat Schwind während der ganzen Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes daran gearbeitet. Im Jahre 1847 verließ er nämlich diese Stadt wieder, da er einen Ruf nach München als Professor an der Akademie der bildenden Künste erhalten hatte. In München hat er dann bis an sein Lebensende gelebt und gewirkt. Dort traf er alte Freunde, den Musiker Lachner, den Bildhauer Schaller, den Maler Genelli, den Erzgießer Miller und endlich Schwanthaler, auf dessen romantischer Burg Schwaneck an der Isar er schöne Tage verlebte. Er selbst aber erwarb ein reizendes, mitten in einem Rosengarten, an der Briennerstraße Nr. 35 vor den nachmaligen Propyläen gelegenes Heim, das eine prächtige Aussicht auf das bayerisch=tirolische Hochgebirg gewährte. Schwind äußerte selbst damals, daß er lieber nach München als nach Leipzig oder Berlin oder selbst nach Dresden ginge. Aber die Hoffnungen, die er an den Aufenthalt in München geknüpft hatte, sollten nicht in Erfüllung gehen. Er wähnte, daß große monumentale Aufgaben seiner harrten, und sicherlich hätte er Originelleres geleistet, als die Heß und Schraudolph, ja selbst als Kaulbach. Die Außenwände der Neuen Pinakothek und die Innenwände der Basilika sprächen nicht diese unsagbar langweilige Sprache, hätte sich der Pinsel Meister Schwinds darauf getummelt, und dennoch war es ein Glück für ihn wie für die Nachwelt, daß er zu derlei Arbeiten nicht herangezogen wurde, denn sein Genie konnte sich doch nur auf einem ganz

anderen Gebiete voll entfalten. Das Professorengehalt aber ermöglichte es Schwind, endlich an die Ausführung all der Pläne zu gehen, die schon seit den glückseligen Wiener Jugendjahren in seiner reichen Seele schlummerten. Diese letzte Münchener Zeit ist die Meisterschaftsperiode des Künstlers. Sie beginnt mit Illustrationen für die „Fliegenden Blätter" und die „Münchener Bilder=



Abb. 100. Des Künstlers Tochter Anna. 1860.
Öl auf Holz (0,23 m h., 0,18 m br.). Wien, Moderne Galerie (Zu Seite 114.)

bogen". Schwind selbst spricht verächtlich von dem „Holzstöckelzeichnen" für die „Fliegenden". Es lag dies im Geist der Zeit, die über dem, was sie für groß und monumental hielt, das Kleine und Intime verachtete. Wir denken heute anders. Uns erscheint Schwind gerade im Kleinen groß, war er doch seinem innersten Wesen nach Illustrator, das Wort im edelsten Sinne genommen. Wir haben im Verlaufe der Darstellung bedauert, daß ein Teil seiner Schöpfungen in Öl ausgeführt, bei anderen, daß sie nur unvollkommen gestochen wurden. Gegen die Holzschnitte läßt sich kein derartiger Einwand erheben. Sie gehören zu den abgeklärtesten und vollendetsten Schöpfungen des Meisters. Vom Künstler selbst auf den Holzstock gezeichnet, sind sie von den Holzschneidern der xylographischen Anstalt Braun & Schneider in München mit liebevollem Verständnis geschnitten worden. Bei ihrem Anblick beeinträchtigt nichts den Genuß des Beschauers. Es sind in ihrer Art klassische Schöpfungen. Wir führen hier nur acht von ihnen vor, aber dies sind auch wahre Perlen. Im übrigen verweisen wir auf das „Schwind-Album", in dem jene Holzschnitte fast alle vereinigt sind und durch dessen Herausgabe sich die Firma Braun & Schneider ein großes Verdienst um das Andenken des Künstlers erworben hat. Dieses Schwind-Album verdiente ein deutsches Haus- und Familienbuch zu sein, wie wenig andere. — In einer Folge von sieben Blättern, deren eines immer schöner ist als das andere, schildert Schwind das Leben des „Herrn Winter". Kein Werk der gesamten Kunstgeschichte drückt die deutsche Weihnachtsstimmung so vollendet aus, wie der „Winter in der Christnacht" (s. Abb. 64). Diese Figur, die übrigens schon in den vier Jahreszeiten des Figaro aufgetaucht war[54]), ist typisch geworden: in jedem Format, in jedem Material, in jeder Stadt steht der Herr Winter im dicken schneebedeckten Mantel mit langem Bart und kerzenschimmerndem Christbaum am Heiligen Abend, dem schönsten deutschen Familienfeste, auf Hunderten von Weihnachtstischen, vom Jubel der glücklichen Kinder umringt. Wie die besten Gedichte unserer größten Dichter zu Volksliedern wurden, so ist auch diese Schöpfung des im edelsten Sinne volkstümlichen Künstlers tief ins Volksbewußtsein eingedrungen. Und wie anmutig läßt Schwind sein Idyll vom Winter ausklingen! Der Alte fühlt, daß seine Zeit gekommen ist. Da sucht er das erste Schneeglöcklein, das legt er dem Frühling auf die leiergezierte Wiege (Abb. 65). In dieses Schlußbild vom „Herrn Winter" hat Schwind eine unvergleichliche Schilderung häuslich-ehelichen Glücks und stillen Gelehrtenfriedens eingewoben. — In den „Liebesliedern" offenbart sich uns seine umfassende Bildung und sein unübertreffliches Charakterisierungstalent. Jedes Land, jede Stadt wird mit den einfachsten Mitteln von der Welt völlig erschöpfend gekennzeichnet. Am deutlichsten tritt dies bei der Darstellung von Venedig hervor (Abb. 67). Der verschmitzt lächelnde Liebesgott, der mit seiner Larve den venezianischen Karneval andeutet, schaut auf eine ergötzliche Szene herab: Der erboste Vater oder Ehemann leert ein gewisses Gefäß, das man nicht näher bezeichnen darf, über den erschrockenen Cicisbeo aus. Während die Liebhaber der anderen Länder meist im süßen tête-à-tête mit ihrer Angebeteten herzend und scherzend dargestellt sind, steht der gute deutsche Michel mit langem Haar und im altfränkischen Kittel, aus dessen Tasche die Pfeife mit langer Quaste hervorlugt, andächtig lauschend unter dem Erker seiner Auserkorenen und ist beseligt über das geringste Geräusch, das ihm ihre Nähe zu verraten scheint (Abb. 66). Die „Liebeslieder" fallen in das Jahr 1848. Während der Sturm der Revolution durch ganz Deutschland heulte, dichtete Schwind seine Liebeslieder! Die Revolution ging spurlos an ihm vorüber. Er war ein durch und durch konservativ und monarchisch gesinnter Mann, der an dem großen geschichtlichen Ereignis nur die Schattenseiten gewahrte. „Gottlob, daß unser Schicksal nicht in Menschentatzen, sondern in der Hand Gottes ruht," äußerte er damals in seiner derb humoristischen Weise, und ein andermal schreibt er: „Ein paar Minister wird doch unser Herrgott noch wo im Westentaschl

finden und das andere findet sich." Während sich Schwind um die Bewegung, die aus der tiefsten Seele des Volkes geboren war, gar nicht kümmerte, arbeitete er dennoch im letzten Grunde auf dasselbe Ziel hin wie diese. Denn wie die 48er Revolution die deutsche Einheit vorbereitet hat, so gehört Schwind zu den Geisteshelden, die im stillen zu dieser Einigung Deutschlands dadurch beitrugen, daß sie gemeinsame geistige Besitztümer für die ganze Nation schufen. Zu Schwinds volkstümlichsten Schöpfungen gehört der „Gestiefelte Kater" (vgl. Abb. 68): Ein alter Müller hinterließ bei seinem Tode seinen drei Söhnen ein Pferd, einen Ochsen und einen Kater. Das Pferd nahm der älteste Bruder an sich, der zweite den Ochsen, und dem Jüngsten, Gottlieb, blieb nichts als der Kater Hinze. Als Gottlieb nun traurig auf der Ofenbank der Mühle saß und nicht wußte wo aus noch ein, nahte sich ihm Hinze, erwies sich mit menschlicher Stimme begabt, versprach dem armen Gottlieb zu helfen und wünschte zu diesem Zwecke nur ein



Abb. 101. Studie zu „Hero und Leander" (Schack-Galerie). Ende der fünfziger Jahre. Stück einer (0,30 m h., 0,23 m br.) Federzeichnung. München, Graphische Sammlung. (Zu Seite 119.)

Paar lange Stiefel zu erhalten. Gottlieb gab sein letztes Geld dafür aus, der Schuster maß dem Kater Stiefel an, und mit diesen ging Hinze, als Jäger verkleidet, auf die Jagd, fing Kaninchen, überreichte diese dem König, dessen Leibspeise sie bildeten, und erzählte ihm dabei, daß die Kaninchen ein Geschenk des Grafen Carabas wären. Darauf wünschte der König den Grafen Carabas kennen zu lernen und ihm seine Tochter als Braut zuzuführen. Nun war guter Rat teuer, doch Hinze wußte ihn zu schaffen. Mit seinen trefflichen Stiefeln lief er dem Wagen des Königs voraus, überredete alle Bauern, daß sie sagen sollten, das Land gehöre dem Grafen Carabas, veranlaßte Gottlieb ins Bad zu steigen und versteckte seine schlichten Müllerkleider im nächsten Gebüsch. Als nun die königliche Staatskarosse an diese Stelle gekommen war, erhob der Kater ein großes Geschrei, der Graf wäre seiner Kleider beraubt und am Ertrinken. Da ließ der König den armen Gottlieb aus dem Wasser ziehen, in vornehme Gewänder hüllen und in seinem Wagen Platz nehmen. Hinze war unterdessen weiter gelaufen zu dem benachbarten Herrscher Popanz, der auf hoher Burg einsam hauste und allerlei Gestalt anzunehmen vermochte. Durch List und

Schmeichelei bewog ihn nun der Kater dazu, sich in eine Maus zu verwandeln, fraß die Maus auf und hatte so für seinen Herrn ein Reich erobert. Dann sprang er mit seinen guten Stiefeln zum Schloß des Königs und kam gerade noch rechtzeitig zum Empfang des Königs und der Prinzessin, welcher der Bräu-



Abb. 102. Der Traum Erwins von Steinbach.
Ölgemälde (0,36 m h., 0,25 m br.) auf Holz. München, Schack-Galerie.
Verlag von Dr. Albert, München. (Zu Seite 119.)

tigam Gottlieb Graf Carabas ritterlich die Hand küßt. Dieselbe Gabe des Vermenschlichens wie im „Gestiefelten Kater“ legte Schwind mit dem ins gleiche Jahr 1850 fallenden Holzschnitt „Die guten Freunde“ an den Tag. Wir geben davon nur das schönste Bild wieder: „Wie die Tiere den Jäger begraben“ (Abb. 70) und machen auf die malerische Wirkung aufmerksam, wie sich die Tiere

auf diesem friesartig komponierten Blatt in feierlichem Zuge als helle Silhouetten vor dem düstern Walde entlang bewegen. — Wenn wir an den „Liebesliedern" Schwinds Geschick bewundert hatten, fremde Länder zu charakterisieren, so nehmen wir an dem „Gestiefelten Kater" (um noch einmal zu diesem zurückzukehren) mit Erstaunen wahr, wie gut es der Künstler verstanden hat, die stilistischen Formen vergangener Jahrhunderte zu seinen Zwecken zu verwerten. Die Burg ist gotisch, die Kartusche und die Fruchtschnüre weisen Spätrenaissanceformen auf, das Portal mit den Wappenschild-Löwen, die entfernte Vettern von denen vor der Münchener Residenz sein mögen, ist in schweren Barockformen gehalten, die Prinzessin und der Graf Carabas sind in dem prächtigen Geschmack des siebzehnten Jahrhunderts gekleidet, und die Staatskarosse samt Pferdegeschirr und Lakaienuniform ist im blühendsten Louis XV. gegeben. Aber dieses Durcheinander von Stilen verletzt uns nicht, im Gegenteil, es wirkt völlig überzeugend, weil es kein beliebiges Gemengsel ist, sondern weil jede Stilform an ihrem Platz steht und etwas ausdrückt. Doch dies ist nur eine von den vielen Schönheiten, welche den „Gestiefelten Kater" auszeichnen. Ob es wohl einen einzigen gebildeten Deutschen gibt, der sich an diesem Blatt noch nicht erfreut hat? — Aber wie wenige wissen, wem sie diesen Genuß verdanken! Überhaupt können wir alle gar nicht ermessen, wie tief unsere Anschauung von manchen Dingen, unser Gemüts- und Phantasieleben in der Schwindschen Kunst wurzelt. Schon in der Kindheit frohen Tagen, ehe wir den Namen „Schwind" zum erstenmal hörten, bekamen wir Blätter, wie den „Gestiefelten Kater", in unsern Bilderbüchern zu sehen und empfingen so Eindrücke, die bis ins Alter fortwirken. Und wenn wir im Drang und in der Not des Lebens uns beruhigen, erquicken und kräftigen wollen, tun wir gut, uns an den Born der reinen jugendfrischen Kunst dieses wunderbaren Mannes zu begeben. Keine seiner Schöpfungen ist aber gleich geeignet, Balsam in ein zerrissenes Herz zu träufeln, wie der unvergleichliche Bilderbogen „Von der Gerechtigkeit Gottes" (Abb. 69). Hintereinander geklebt geben die drei Streifen nach des Meisters eigener Ansicht vielleicht eine seiner besten Arbeiten um drei Kreuzer. Schwind hat hier jene uralte Parabel, die sich in der Weltliteratur von Voltaires Zadig über die Gesta Romanorum bis weit zurück auf orientalische Ursprünge verfolgen läßt[55]), trefflich verkörpert. — Den Inhalt des Bilderbogens erläutert die Unterschrift. Besonders hervorheben möchten wir aber Schwinds Charakterisierungs-



Abb. 103. Die Schifferin. (Zu Seite 120.)
(Baronesse Spaun auf dem Gmundener See.)
Ölbild (0,255 m h., 0,165 m br.) auf Karton.
Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, München.

vermögen, wie es sich z. B. in der Schilderung des Geizigen besonders glänzend entfaltet. Über dessen Kopf erblicken wir die Raufe, die darauf hinweist, daß wir uns in einem Stalle befinden, vom Heuboden hängt ein Bündel Stroh herab, in der Ecke Spinngewebe. Gänzlich ausgehungert, mit schlotternden Gliedern sitzt der Geizhals halbnackt auf seinem Geldkasten und stemmt den linken Fuß dagegen, von dem der Pantoffel herabgeglitten ist. Der Geldkasten ist mit einem mächtigen Schloß bewehrt, und den Schlüssel dazu hat der Geizhals um den Hals hängen. Fürwahr, ein Charakterisierungsvermögen, das geradezu zum Vergleich mit Hans Holbeins Totentanz herausfordert! — Welch hohe Feierlichkeit ist dann wieder über die Gestalt des Einsiedlers verbreitet, besonders über die Rückenfigur vor dem Waldaltar! — Endlich die Freude an der Idylle, die sich in Vögeln und Rehen, Büschen und Bäumen auswirkt! — Auch beim „Gestiefelten Kater“



Abb. 104. Studie zu „König Krokus und die Waldnymphe“. Bez.: „M. v. Schwind.“ Federzeichnung (0,31 m h., 0,20 m br.). München, K. Graphische Sammlung. (Zu Seite 120.)



Abb. 105. Studie zu „König Krokus und die Waldnymphe“. Bez.: „M. von Schwind.“ Bleistiftzeichnung (0,26 m h., 0,20 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. (Zu Seite 120.)

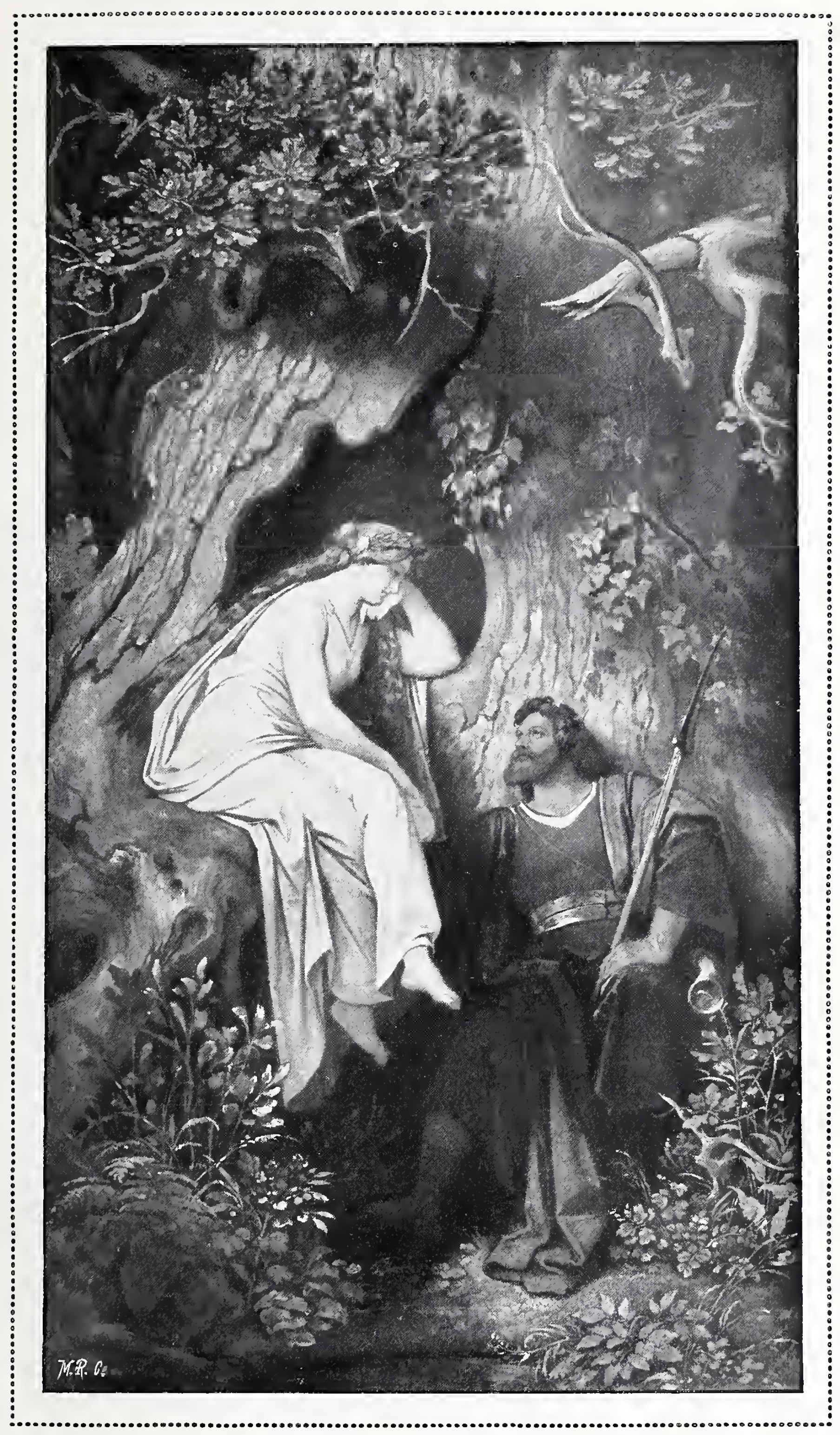


Abb. 106. König Krokus und die Waldnymphe.
Ölbild (0,78 m h., 0,44 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie. (Zu Seite 120.)

tritt diese Freude an der Idylle hervor. Man beachte die Tannen über dem Badenden und gegenüber das Laubwäldchen mit dem Reh und den Vögeln und mit dem verwitterten, knorrigen Eichbaum, die davonspringenden Häslein, die nickenden Roggenhalme, das Bildstöcklein, endlich wie die Feldkapelle friedsam zwischen Busch und Baum eingebettet daliegt. Fürwahr, wenn irgend jemand, so vermochte Moritz von Schwind darzustellen, was wir Deutsche liebevoll unter „Feld und Flur" begreifen. Eine geschlossen idyllische Szene der Art schuf der Künstler auch im ersten Blatt der Holzschnittfolge „Die Kinder im Erdbeerschlage" (Abb. 71).

⊠ ⊠ ⊠

Am 1. Juli 1849 verließ die hochgefeierte Sängerin Fräulein Karoline Hetzenecker als Braut des Regierungsrats von Mangstl die Hofbühne zu München, um sich fortan auf die geistliche Musik zu beschränken[56]). Diese Wendung in ihrem Leben hat Schwind, der zu den begeisterten Verehrern der Künstlerin gehörte, zu einer zartempfundenen und wunderbar edlen Sepiazeichnung angeregt (Abb. 72): Die Sängerin legt Krone, Perlenhalsband und Königinhermelin aus der „Katharina Cornaro", worin sie die Glanzrolle spielte, der heiligen Cäcilie zu Füßen, die sich von ihrem Sessel erhebt, um der Sängerin sanft das lorbeergeschmückte Haupt emporzurichten und ihr einen Weihekuß auf die reine Stirn zu drücken. Unterdessen hat ihre einsam auf der Bühne zurückgebliebene Kunstgenossin Sophie Diez, die in der Gestalt eines Kindes erscheint, mit beiden Händen ihre Rechte gepackt und schmiegt das Köpfchen darauf. Der großmächtige Blumenstrauß bezieht sich wohl auf die Huldigungen, die Bühnenkünstlerinnen nach der Vorstellung dargebracht zu werden pflegen, und ist, beiseite gelegt, ein Zeichen dessen, daß das persönliche Hervortreten und Bewundertwerden nunmehr aufgehört hat. Im Hintergrunde die Allerheiligenhofkirche, an welche die scheidende Bühnenkünstlerin als Oratoriensängerin berufen war. — In gedanklichem Zusammenhang mit dem Liebesroman Karoline Hetzeneckers steht auch Schwinds „Symphonie" (Abb. 73). „Das Ganze", schreibt er, „wäre zu denken als die Beethoven betreffende Wand eines Musikzimmers, da doch alles einen Zweck haben soll und basiert daher billig auf einem Beethovischen Musikstück: Phantasie für Klavier, Orchester und Chor in E, das einzige, das so instrumentiert, also im Bild zu erkennen, überdies noch auf dem Notenheft einer Sängerin angeschrieben ist. Auf diesem musikalischen Boden bewegt sich das ganze Geschichtchen billig in vier Teilen, die den vier stereotypen Teilen einer Symphonie — Symphonie, Andante, Scherzo und Allegro — analog sind: Probe des Musikstücks auf einem Haustheater, von einem zusammengerafften Orchester und ebensolchem Chor, bei welcher die Sängerin eines kleinen Solos die Aufmerksamkeit eines jungen Mannes erregt — ein Begegnen ohne Annäherung — ein kleiner Maskenball, auf dem unser Paar seine Gefühle ausspricht, und zum Schluß ein Moment der Hochzeitsreise, wo der beglückte Mann seiner Frau das Schlößchen zeigt, in dem sie wohnen werde. Übereinstimmend mit dem Chor, der ein Lobgesang auf die Freuden der Natur ist, ist das Ganze umgeben von Wald und Luft (den vier Winden) und als verbindende Verzierungen sind die Tageszeiten, die Wohltaten des Bades und des Gebirgstaues, die Lust des Reisens u. dgl. angebracht. Ganymed als Sinnbild des erwachenden Frühlings bildet ziemlich den Mittelpunkt." Die Wohltaten des Bades und Taues sind zu beiden Seiten des Andantebildes in den kleinen Vierecken versinnbildlicht. Wie man zum Trost der Kranken welke Blumen ins Wasser wirft, die blühend heraus kommen, hat Schwind links eine Quellnymphe dargestellt, welche dem Kranken die Blume der Gesundheit aus den Wassern reicht. In den benachbarten Rundbildern, die der Künstler mit unwesentlichen Änderungen als selbständige Gemälde für den Grafen Schack wiederholte, hat er die vier Tageszeiten verkörpert. Als Morgen erscheint der bereits

von der Sonne beschienene Bergesalte mit dem Alpenhorn und der Gemse, zu dessen Füßen die Ebene noch schläft. Den Mittag vergegenwärtigt die Nixe, die ihr Haar strählt und sich in der Flut des Gebirgssees spiegelt, aus dem sie bis über die Hüften herab auftaucht (Abb. 115). Als Abend erscheint beim Auf-



Abb. 107. Des Knaben Wunderhorn.
Ölbild (0,49 m h., 0,37 m br.). München, Schack-Galerie. (Zu Seite 121.)

gang des Mondes der Geist der träumerischen Dämmerung. Und dann kommt die Nacht mit dem Schleier und ihren Kindern: Tod und Schlaf. Den vier Tageszeiten entsprechen die vier Jahreszeiten, die im Halbkreis das oberste Bild umgeben, jede Jahreszeit unter der Gestalt des für sie charakteristischen Windes. Der geflügelte Frühling bietet Liebenden Kränze dar, Flöte und Cymbal ertönen. In der Sommerglut reift das Getreide, die Menschen erquickt nach anstrengender

Schnitterarbeit Schlummer und Bad. Der herbstliche Westwind schüttet Krüge Regens aus, vor dem sich die Menschen durch ihre Gewänder schützen. Die Winterkälte fesselt die Erde, aber das dürre Holz spendet behagliche Wärme. — Welche Unsumme geistiger Arbeit und welch Kompositionstalent steckt in der



Abb. 108. Hagen und die Donaunixe.
Ölbild (0,51 m h., 0,36 m br.). München, Schack-Galerie. (Zu Seite 121.)

„Symphonie“! Man glaubt es dem Künstler von Herzen gern, wenn er gesteht: „Ich habe lang daran gearbeitet, bis sich das gehörig abgerundet hat.“ Anderseits welche Freiheit und Leichtigkeit in dem Ganzen! Wie zart empfunden ist das Motiv der jungen Frau, die in ihre neue Heimat hinabschaut und der die wandernden Bursche aus voller reiner Brust: „Glück auf!“ entgegenrufen. Wundervoll wirkt auch die Gruppe der musizierenden Engel. Das Andantebild erinnert

kompositionell an die „Überraschung Maler Binders“ (Abb. 131) und noch mehr an „Wieland, der Schmied,“ in der Schack-Galerie. Den schönsten und bedeutendsten Teil der „Symphonie“ bildet aber doch wohl das untere Bild. Wie hat Schwind es hier verstanden, Leben und Bewegung in die verschiedenen Gruppen zu bringen! Welche Anmut und Züchtigkeit in den Frauengestalten! Und wie glücklich hat der Meister die Kostümfrage gelöst! „Das Kostüm ist nicht so widerhaarig, als man gewöhnlich glaubt.“ Schwind war einer der wenigen Künstler seiner Zeit und Art, welche es wagten, die Tracht ihrer Zeit darzustellen. Man stelle sich vor, daß Peter Cornelius einen Frack oder ein modernes Damenkleid gezeichnet hätte! — Zukünftige Historiker, die sich mit der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigen, werden auf Werke Schwinds, wie die Symphonie, als höchst wichtige kulturgeschichtliche Urkunden zurückgehen. Hier sieht man deutsche Menschen von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer wirklichen Tracht, bei ihren Festesfreuden und bei ihren täglichen Beschäftigungen. Die „Symphonie“ bekommt dadurch noch einen besonderen Reiz, daß sich Schwind wieder mit seinen Freunden darauf abgebildet hat: Lachner dirigiert, Schubert steht andächtig über ein Notenblatt gebeugt in der linken Ecke, neben ihm sein treuer Sänger Vogl. Schwind selbst blättert der Klavierspielerin die Noten um. Bei den Gesichtern verschiedener

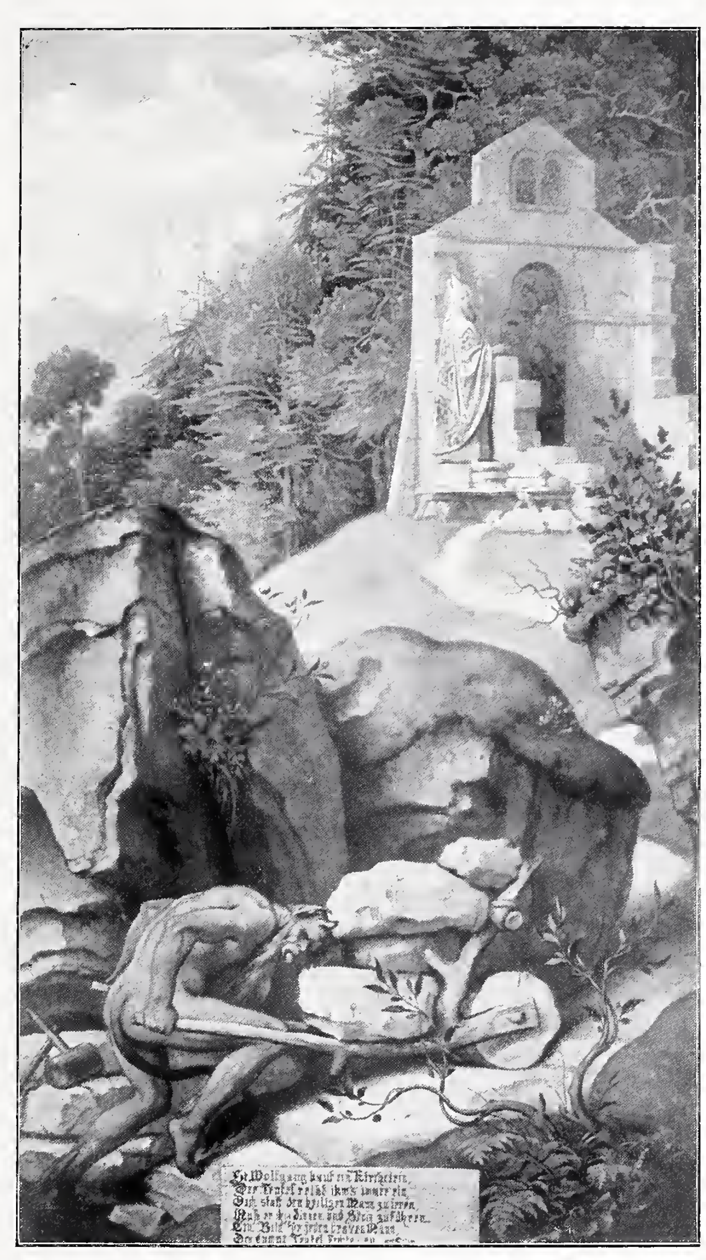


Abb. 109. Legende vom Bischof Wolfgang und dem Teufel.
Ölbild (0,78 m h., 0,44 m br.). München, Schack-Galerie. (Zu Seite 121.)

Musikanten, z. B. bei Oboe, Flöte, Fagott, wird man nach des Künstlers eigenen Worten „einige Übereinstimmung mit ihren Partien nicht vermissen.“ Das Ganze aber, in das er so manche Erfindung aus früherer Zeit hineingeheimnißt, spiegelt die Empfindungen und Gedanken wider, die einem Schwind bei den Klängen der Musik aufgingen. Wahrlich, Cornelius traf den Nagel auf den Kopf, der neidlos über die Symphonie urteilte: „So etwas kann niemand weiter machen!“ — Schwind zeichnete die Symphonie noch in den Jahren 1848 und 1849. „Mit dem Beethovischen habe ich Verdruß genug gehabt, alles war entzückt; ... kein Mensch dachte daran, mir etwas zu geben, bis der gute König Otto einen tendre für die darauf befindlichen Europäerinnen faßte.“ Jener König Otto von Griechenland erteilte dem Meister den Auftrag, die Komposition in Öl auszuführen, womit dieser im Dezember 1852 fertig war. Das Bild kam dann in das königliche Schloß nach Athen und nach dem Tode des Königs Otto in die Neue Pinakothek in München. Es war dies jahrzehntelang das einzige Bild von Schwind, welches die öffentliche Sammlung neuerer Bilder derjenigen Stadt besaß, in der er seine bedeutendsten Schöpfungen vollbracht hat, und dieses ist gleichsam nur durch Zufall hineingekommen! —

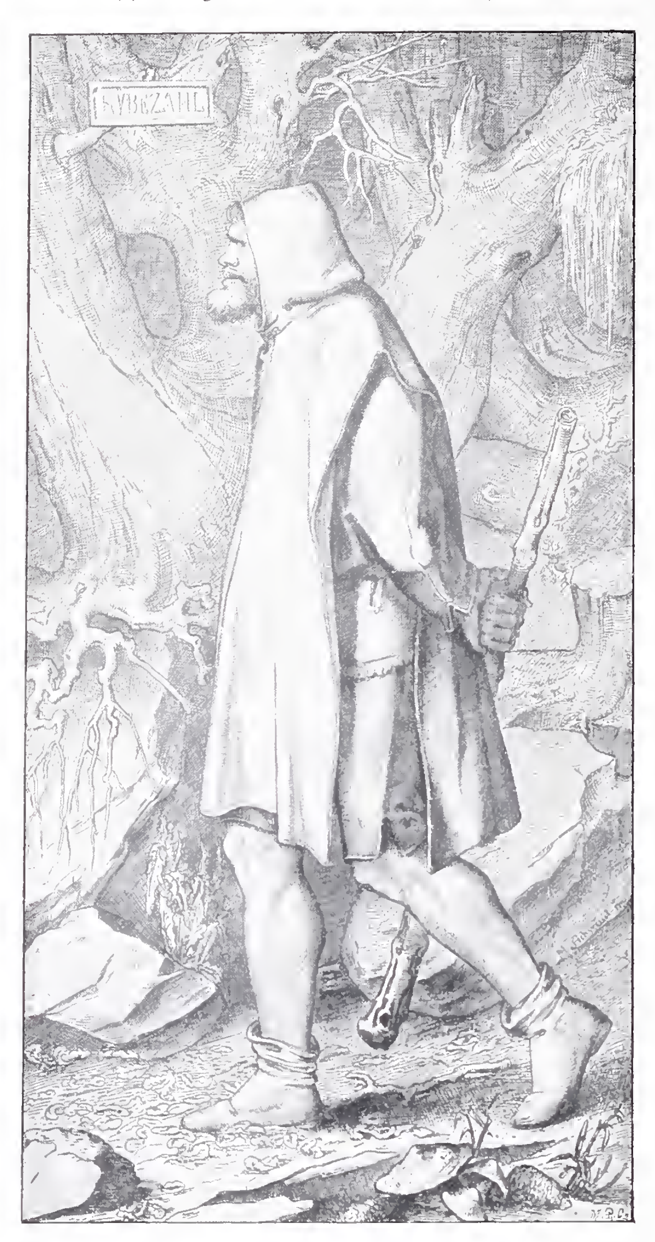
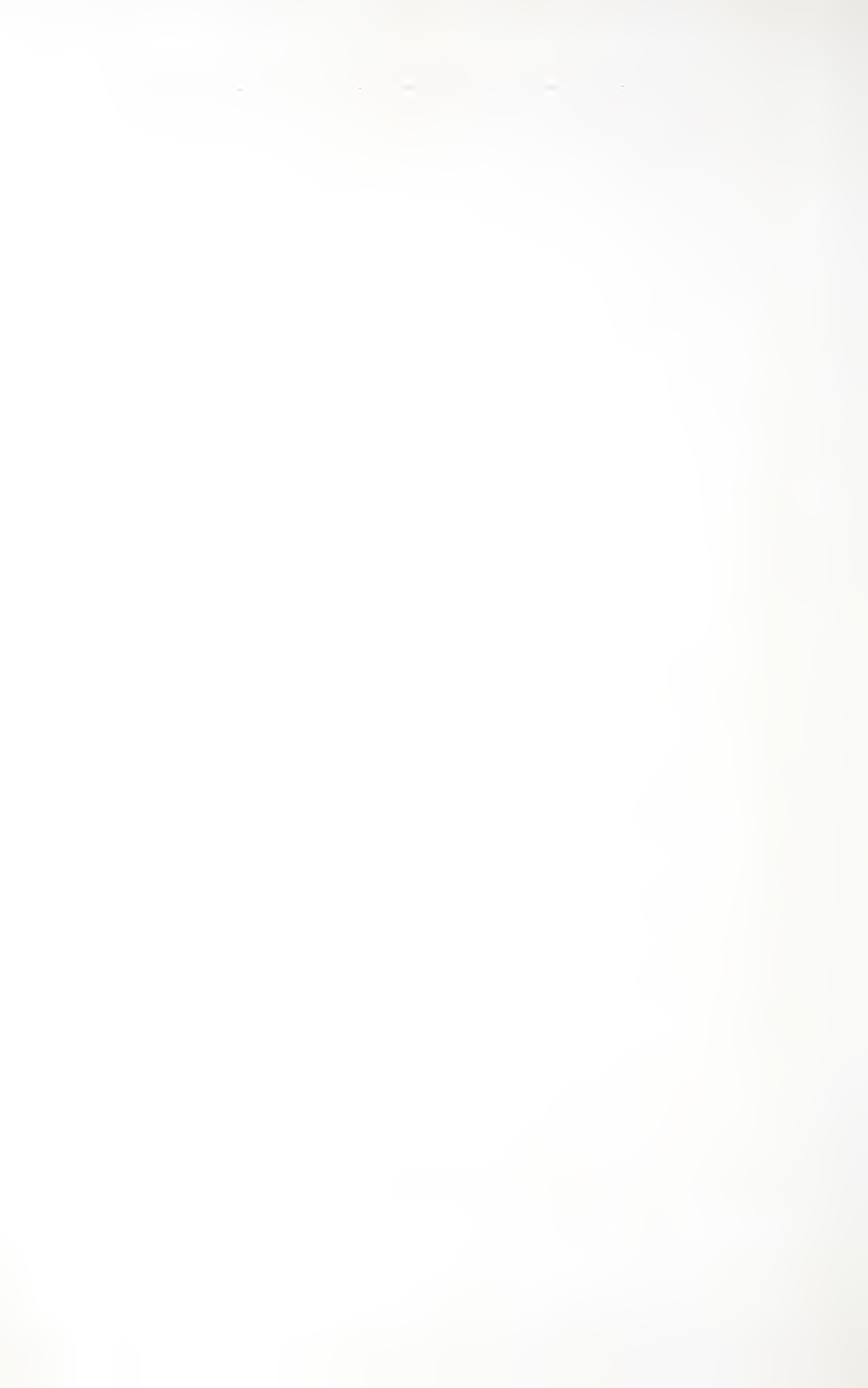


Abb. 110. Rübezahl. Erste Fassung. Bez.: „M. Schwind inv.“ Gegen 1828. Gestochen von H. Merz. (Zu Seite 123.)

Während der Meister die Symphonie in Öl ausführte, schreibt er am 26. April 1852: „Wie sich's gehört, ist die nächste Arbeit schon in vollem Gang, und zwar die Geschichte des Aschenbrödel.“ In diesen Stoff ist er so vertieft, daß ihm jeder Auftrag, wie hoch auch der damit verbundene klingende Lohn sein möchte, nur ungelegen kommen würde. „Hat der König von Griechenland her gefunden, so kommt das nächste Mal der Schah von Persien, und kommt er nicht — ich habe nicht viel, aber so viel als ich brauche, und habe ich mich seit mehr als



Abb. 111. Rübezahl. 1858—1860.
Ölbild (0,64 m h., 0,38 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 123 u. 126.)



zwanzig Jahren müssen plagen und mißbrauchen lassen, so will ich mir meine noch guten Jahre nicht wegen ein paar tausend Gulden mehr oder weniger verderben lassen." Schwind war, wie die meisten Menschen, die sich von Jugend auf ihren Lebensunterhalt selbst verdienen müssen, ein guter Hausvater, ja, er liebte das Geld, besonders war es ihm ein Graus, Rechnungen zu bezahlen, und er pflegte mit komischer Selbstironisierung zu sagen: „I bin a geiziger Kerl!" Dem dürfte aber doch kaum so gewesen sein, denn von anderer Seite wird wieder seine große Freigebigkeit als eine seiner hervorstechendsten Charaktereigenschaften gerühmt. Jedenfalls hatte seine Liebe zum Gelde ihre Grenzen, sie machte halt vor seiner Überzeugungstreue als Künstler. Schwind hatte drei wahrhaft goldene Eigenschaften: er war ein hochkonservativer Mann, aber keine Spur von einem Streber, er war ein streng katholischer Christ, aber keine Spur von einem Frömmler, er war ein guter Geschäftsmann, aber seiner Liebe zum Gewinn opferte er seine künstlerische Überzeugung nicht auf. — Schwind hatte wahrlich recht, wenn er sagte, er hätte sich mißbrauchen lassen. Es war dies bei dem Hohenschwangauer Zyklus, den Karlsruher Fresken, beim Rhein, bei den Illustrationen zu Duller und bei mancher anderen lästigen Brotarbeit der Fall. Und die Folge davon war, daß er unterdessen 48 Jahre alt geworden und in weiteren Kreisen immer noch ein unbekannter Mann geblieben war. Wäre er damals gestorben, so wäre er bald vergessen worden. Mit den großen Märchenfolgen aber, die er sein ganzes Leben lang im Innern verarbeitet hatte und an deren Ausgestaltung er erst jetzt herantrat, hat er sich „ein unvergängliches Denkmal gegründet und unserer Kunst eine ihrer schönsten und duftigsten Blüten, einen wahren Schatz geschenkt, dem keine Nation und keine Zeit etwas Ähnliches zur Seite zu stellen hat"[57]). Zuerst entstand das Aschenbrödel (Abb. 76—84). Ein deutscher Ritter in welschen Landen heiratet nach dem Tode seiner Gattin, die ihm ein einzig Töchterlein zurückgelassen, eine Italienerin, die zwei Töchter in die Ehe mitbringt, beide bereits älter als des Ritters eigenes Kind. Als echter Deutscher ist der Ritter von fremdem Glanz so geblendet, daß er über den Welschen sein eigen Fleisch und Blut vernachlässigt und sogar zuläßt, daß das arme Aschenbrödel von ihrer Stiefmutter, dieser Stiefmutter aller Stiefmütter, in jeder Weise zurückgesetzt und gequält wird. Als sich die beiden eitlen Schwestern einst zum Ball rüsten, muß ihnen Aschenbrödel beim Herrichten behilflich sein und die Schuh' anziehen. Die Rolle des Schuhs in der Entwicklung des Märchens wird damit angedeutet. Und als die Schwestern die maultiergetragene Sänfte besteigen, wird Aschenbrödel in eine dunkle Kammer gesperrt. Das Gesinde aber freut sich über den Ausgang der Herrschaft. Ist die Katz' aus dem Haus, tanzt die Maus. Nur der biedere deutsche Reitknecht, auf dessen Gürtel wir den Namen des Malers Wilhelm Lindenschmit lesen, stampft unwillig den Boden über die seiner Landsmännin angetane Schmach. Dem armen Aschenbrödel aber kommen die sanften Tauben zu Hilfe und verrichten die ihr aufgetragene Arbeit des Linsenlesens. Sie selbst aber versinkt in dumpfes Sinnen und träumt von dem Ball, auf dem ihre glücklichen Schwestern sich jetzt vergnügen. Da wird ihre düstere Kammer plötzlich von einem überirdischen Glanz erhellt, und vor ihr erscheint eine Fee mit Krone und Prachtgewand. Die gütige Fee führt Aschenbrödel durch die Lüfte in den Ballsaal des Königspalastes, wo Kronleuchter strahlen und Trompeten erklingen. Mit königlichem Anstande und doch voll holder Scham betritt das liebreizende blonde Aschenbrödel im weißen Gewande den Festsaal, ihre Schwestern weichen jäh vor ihr zurück, die Stiefmutter wirft ihr einen vernichtenden Blick zu, aber das Königspaar schaut voller Bewunderung auf sie herab, und der Prinz läßt sich vor ihr auf ein Knie nieder, während sein Narr sich auf die Schultern des pedantischen Hofmeisters schwingt, um das holde Kind besser sehen zu können. Als aber der Wächter zwölf Uhr vom hohen Turme herab verkündet, führt die Fee Aschenbrödel durch die Lüfte zurück, während ihr Gefolge

Krone und Mantel nachträgt. Aschenbrödel aber kann sich vor Freude und Schmerz nicht mehr lassen; ihr reines, von der ersten keuschen Liebe erschüttertes Jungfrauenherz droht zu zerspringen, und sie weint sich aus in den Armen ihrer mütterlichen Beschützerin. Unterdessen ist der Prinz untröstlich über das plötzliche Verschwinden der rätselhaften Schönen. Er durchsucht mit seinen Getreuen Schloß



Abb. 112. Elfenreigen.
Ölbild (0,62 m h., 0,45 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 123.)

und Park nach einem Zeichen von ihr, aber vergebens. Endlich findet der Hofmeister einen Schuh, einen entzückenden, winzig kleinen Frauenschuh. In Betrachtung dieses Schuhes verloren, verbringt der Prinz eine schlaflose Nacht, bis ihm endlich der Narr einen sehr gescheiten Rat erteilt. Auf diesen Rat läßt der Prinz am anderen Morgen seine Mannen mit Pauken- und Trompetenschall die ganze Stadt durchziehen (Abb. 84). Unter den Musikern gewahren wir Lachner mit der großen silbernen Trompete aus „Katharina Cornaro“ und Schwind mit



Abb. 113. Nixen tränken einen weißen Hirsch. Um 1846.
Ölbild (0,69 m h., 0,40 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 123 u. 126.)



dem Violoncello. An der Spitze des Zuges aber befindet sich ein Reiter, der an hoher Stange eine umkränzte Tafel mit der Inschrift trägt:

Die Schönste ist entflohn.
Nichts blieb von ihr zurück
Als ihrer holden Füße Maß,
Ihr Schuh. Versuch' ihn jede,
Die ihn als den eignen trägt
Sie sei des Landes und der
Herzen Königin.

Und siehe da, der Schuh paßt zum großen Erstaunen des Vaters, zum größeren Entsetzen der Schwestern, zum tiefsten Ingrimm der Stiefmutter einzig und allein unserem Aschenbrödel. Da bricht ein Jubel aus beim Prinzen, der seinen Trabanten gefolgt oder vielmehr vorausgeeilt war, ein Jubel, der vom ganzen Volke geteilt wird, die Musik fällt ein; glücklicher als alle anderen aber jubelt der getreue deutsche Reitknecht Wilhelm Lindenschmit. Aschenbrödel und der Prinz leben glücklich miteinander. Bisweilen ist es ihnen vergönnt, aber nur aus gemessener Entfernung, die Fee zu erblicken, die sie zusammengeführt hat (Abb. 79). — Das „Aschenbrödel" zeichnet sich ähnlich wie die „Symphonie" durch eine reiche architektonisch-ornamentale Einfassung aus. „In Ermanglung eines Tanzsaales, die alle mit halbnacktem Zeug dekoriert werden müssen, habe ich mir eine Aufstellungsweise ausgedacht, die mich über die Not hinaussetzt, erst ein Gebäude abwarten zu müssen, das so gefällig ist, sich ausmalen zu lassen." Wie aber der Kern der „Symphonie" von einer reichen Fülle sinnbildlicher Darstellungen umgeben ist, so hat Schwind die Handlung des „Aschenbrödel" durch die beiden begleitenden Bilderfolgen: den Mythos von „Amor und Psyche" (oben) und die Dornröschen-Sage (unten) gleichsam erläutert. Unterhalb der Dornröschen-Rundbilder aber sitzen je zwei lustig musizierende Spielleute. Unterhalb des Turmwächters, des schlafenden Liebesgottes und des im Zauberschlaf befangenen Dornröschen sind auch — welch feiner Zug! — die beiden Musikanten sanft entschlummert. In der letzten unteren Ecke aber sitzt statt eines Musikanten der Narr der Aschenbrödelbilder, in der Hand das Symbol der ganzen Folge: den Pantoffel, dessen hintere Enden er mit lustigem Blinzeln zu seinem Gegenüber hin zusammengebogen hat. Dadurch gibt der Künstler zu verstehen, daß er sich der üblichen Bedeutung des Pantoffels für das eheliche Leben, das im Bilde darüber zwischen Aschenbrödel und dem Prinzen begonnen hat, sehr wohl bewußt ist. Der lustige Schalksnarr mit dem scherzhaft geschwungenen Pantoffel wirkt wie ein komischer Schnörkel, von einem großen Künstler an ein ernstes schönes Gemälde angehängt. Endlich aber und vor allem entsprechen auch beim „Aschenbrödel" wie bei der „Symphonie" die Hauptbilder den vier Sätzen einer Symphonie. Introduktion: Vorbereitung zum Ball, Allegro: Ball, Adagio: Heimführung durch die Fee und Klage des Prinzen, Rondo: Schlußbild. Während Schwind beim „Wunderlichen Heiligen" und beim „Gestiefelten Kater" „herauf, herab und quer und krumm", bei der „Symphonie" von unten nach oben erzählt, macht er jetzt den großen Fortschritt in der Kunst der Erzählung zur Vereinfachung, zum Hintereinander. Indessen ist dies nur ein äußerlich kompositionelles Moment. Das „Aschenbrödel" aber greift uns ans Herz. Über die vielen fein empfundenen Schönheiten dieses wunderbaren Gedichts viel Worte zu machen, wäre ein nutzloses Bemühen. Wer den Zauber der Dichtung nicht fühlt, dem können ihn auch Worte nicht erschließen. Der Künstler selbst war ganz begeistert von dem glücklichen Stoff, den er sich gewählt hatte. „Ich bin so erwärmt für diesen Wettkampf von Schönheit, für die abwechselnden Situationen, das prächtige Personal und die abgerundete Form, in die ich glaube, das Ganze gebracht zu haben, nicht zu vergessen die Freude an den errungenen Vorteilen in



Abb. 114. Die Jungfrau.
Ölbild (1,07 m h., 0,58 m br.). München, Schack-Galerie. (Zu Seite 123.)

bezug auf Farbe usw." In der Tat ist Schwind hier auch in der Färbung (abgesehen von der architektonisch-ornamentalen Einfassung) glücklich gewesen. Das „Aschenbrödel" macht einen äußerst malerischen Eindruck, besonders die wunderbar stimmungsvolle Parkszene, desgleichen der Ballsaal, über den Schwind nach der Ausführung in Öl schreibt: „Der fackelbeleuchtete Tanzsaal hat Schweiß gekostet." Den besten Beweis dafür, mit welchem Eifer er überhaupt am „Aschenbrödel" tätig war, liefern die Studien, die er in großer Anzahl gerade für dieses Werk zeichnete. Er hat im ganzen zwei Jahre am „Aschenbrödel" gearbeitet. Im Winter 1854 war es vollendet. Aber noch unvollendet kaufte es der fränkische Freiherr von Frankenstein, in dessen Schloß Ullstadt (bei Neustadt a. d. Aisch in Mittelfranken) es heute noch hängt. Ehre seinem Andenken! — Es war dies das erstemal, daß Schwind ein Werk noch während der Arbeit von der Staffelei weg verkaufte. Am 29. Januar 1853 schreibt er vom „Aschenbrödel" siegesbewußt und doch noch zaghaft an Schober: „Wenn das nicht recht ist, dann weiß ich nichts mehr." Aber das war recht. Das „Aschenbrödel" rief eine überwältigende Wirkung, einen wahren Sturm der Begeisterung auf der Münchener Ausstellung im Jahre 1855 hervor. Es war der erste durchschlagende Erfolg,

den der bereits 51jährige Künstler erzielte, und nun trat bald eine unermeßliche Volkstümlichkeit an Stelle der früheren Vernachlässigung. Das „Aschenbrödel" bildete den Wendepunkt in Schwinds Leben[58]). — —

Im Herzen Deutschlands, in der lieblichsten Gegend unseres schönen Vaterlandes, in idyllischer Hügellandschaft, von dichten Wäldern rings umgeben liegt die Wartburg, die Perle, das Kleinod unter den deutschen Burgen. In Franken und in Schwaben, am Rhein und am Main erhebt sich manch stolze Ritterburg, aber keine von ihnen allen kommt der Wartburg im Thüringerlande gleich an



Abb. 115. Der Mittag.
Ölbild (Durchmesser 0,37 m). München, Schack-Galerie. (Zu Seite 101 u. 124.)

Ruhm und Ehre, an Schönheit und Erinnerungsreichtum. Auf der Wartburg ward der Sängerstreit ausgefochten. Auf der Wartburg führte die heilige Elisabeth, die holdeste Gestalt der Heiligen-Legende, ihr völlig der werktätigen Nächstenliebe geweihtes Leben. Auf der Wartburg schuf Martin Luther als Ritter Jörg die deutsche Bibelübersetzung, den Markstein zwischen Mittelalter und Neuzeit auf religiösem und zugleich auf dem Gebiete unseres deutschen Schrifttums. Auf die Wartburg fiel ein Abglanz von Schillers und Goethes „goldenen Tagen von Weimar". Auf die Wartburg zogen nach dem heiligen Befreiungskriege von 1813, 1814, 1815 die Burschenschafter, das schwarzrotgoldene Band über dem altdeutschen Rock, und flehten in begeisterten Liedern Freiheit und Einigkeit für ihr geliebtes Vaterland vom Himmel herab, auf die Wartburg zogen im Jahre 1848 wiederum die Vertreter der deutschen Studentenschaft, um über Anträge für die Nationalversammlung in Frankfurt a. M. zu beraten[59]). Auf

die Wartburg zog auch Schwind, um daselbst den ersten seiner wahrhaft würdigen Auftrag auszuführen.

Und dies ging so zu. Der Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar erkannte es als eine vaterländische Pflicht, die an geschichtlichen Erinnerungen so reiche Burg vor dem drohenden Verfall zu bewahren. In diesem Bestreben ging er über den Rahmen der bloßen Erhaltung dessen, was noch zu retten war, weit hinaus und beschloß, die Wartburg mit reichem Bilderschmuck ausstatten zu lassen. Ist es recht und billig, Bauwerke vergangener Jahrhunderte mit zeitgenössischen Malereien auszuschmücken? — Ein künstlerisch gebildetes Auge wird an einer solchen Zusammenstellung wohl immer Anstoß nehmen, denn es ist für den nachgeborenen Künstler unmöglich, sich so in den „Geist der Zeiten" zu versetzen, daß sich sein Werk in die Umgebung aus vergangenen Jahrhunderten völlig harmonisch einzufügen vermöchte. Gibt man aber einmal das Recht zu, ein alt ehrwürdig Bauwerk wie die Wartburg mit modernen Fresken auszu-



Abb. 116. Ein Einsiedler tränkt die Rosse eines Ritters.
Ölbild (0,47 m h., 0,38 m br.) auf Eichenholz. München, Schack-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 86, 119 u. 125.)

schmücken, so war niemand dieser Arbeit würdiger als Schwind. Auf diese deutscheste Burg gehörte der deutscheste Maler seines Jahrhunderts! Daher war es ein großes Verdienst Karl Alexanders, Schwind auszuwählen, und auch ein großes Verdienst Franz von Schobers, der im Lauf der Jahre am großherzoglich sächsischen Hofe eine Vertrauensstellung errungen hatte, die Vermittlerrolle zu spielen. Mit diesem einst innig geliebten Freunde hatte sich der heißblütige Künstler, seiner heftigen Gemütsanlage entsprechend, völlig überworfen. Wie mit Schober ist Schwind mit manch ehemaligem guten Freunde auseinander gekommen. Dabei lag die Schuld häufig an ihm. Er besaß als Kehrseite seiner Wiener Gemütlichkeit eine Art, auch Menschen, die er sonst schätzte und liebte, auf die er aber augenblicklich einen Zorn hatte, Grobheiten zu sagen, die er selbst sofort wieder vergaß, welche aber die anderen nicht wohl auf sich sitzen lassen konnten[60]). Mit Schober nun führte ihn ein gütiges Geschick auf einer Reise nach Thüringen „in ein Wagerl zusammen", und die alte Freundschaft ward von neuem wieder angeknüpft. Diesem Umstand hatte es Schwind im letzten Grunde zu verdanken, daß er zum Maler der Wartburg-Gemälde auserkoren wurde.

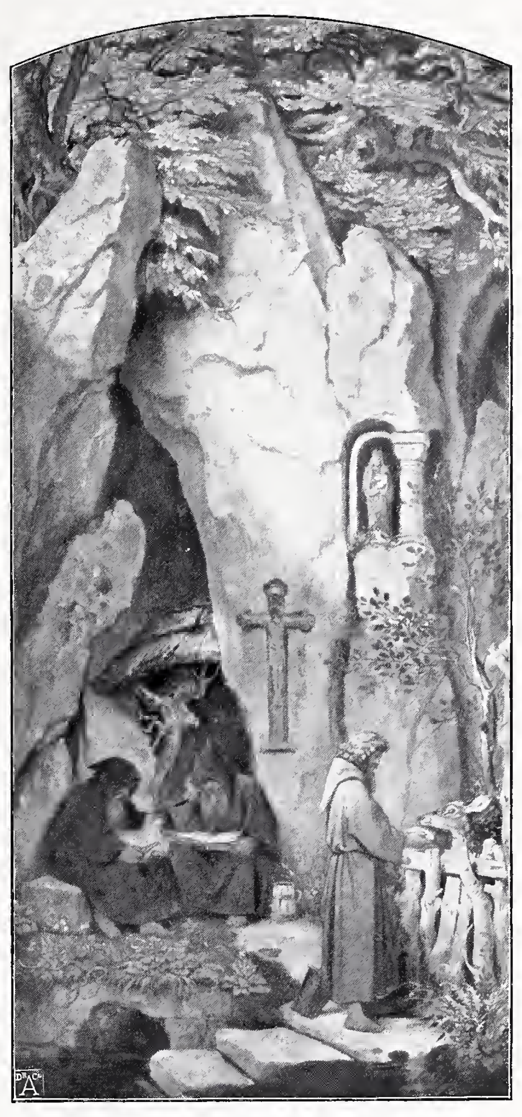


Abb. 117. Die drei Einsiedler.
Ölbild (1,08 m h., 0,51 m br.) auf Leinwand.
München, Schack-Galerie. Verlag Dr. Albert, München.
(Zu Seite 124 u. 125.)

Im Frühjahr 1854 begann er seine Tätigkeit auf der Burg, nachdem er vorher schon fleißig Kartons dazu in München gezeichnet hatte, und im Herbst 1855 war das gesamte Werk bereits vollendet. Und der Künstler konnte, nachdem er in dem großen Musikfest auf der Wartburg noch „zur allgemeinen Zufriedenheit" mitgegeigt hatte, beglückt und froh nach München heimkehren. In den Landgrafenzimmern der Wartburg hat er die Taten der bedeutendsten Fürsten von Thüringen dargestellt (Abb. 85—87). In der Galerie, die zur Kapelle führt, in sechs Bildern, die durch sieben Medaillons mit den „Werken der Barmherzigkeit" (Abb. 88) erläutert werden, Szenen aus dem Leben der heiligen Elisabeth verkörpert. Ergreifend ist die Vertreibung der Fürstin mit ihren Kindern von der Burg nach dem Tode ihres Gemahls. Man fühlt sich lebhaft an die Vertreibung der schönen Laurenburger Els in Clemens Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers" erinnert. Äußerst zart empfunden ist auch der Abschied der heiligen Elisabeth von ihrem Gemahl, der den Kreuzzug antritt. Aber am

tiefsten gefühlt und am reizvollsten dargestellt ist doch wohl die Erzählung des Rosenwunders (Abb. 89). Der Landgraf Ludwig, in dem Glauben, daß sein Vermögen durch die gar zu große Wohltätigkeit seiner Gattin zerrüttet würde, machte dieser größere Sparsamkeit zur Pflicht. Als er nun einst von der Jagd heimkehrt, sieht er, wie sie in ihrem Mantel den Armen wieder milde Gaben bringt. Zornig befiehlt er ihr, den Mantel zurückzuschlagen und ihm zu zeigen, was sie darin verborgen hält. Und siehe da, die Brote sind in Rosen verwandelt! So etwas, wie der Blick gläubigen Vertrauens, mit dem Elisabeth zu ihrem Gatten emporschaut, ist nie wieder gemalt worden. Überhaupt ist die Elisabethfolge von einem unbeschreiblichen Hauch von Reinheit, Innigkeit und Zartheit umflossen und gewiß das Beste von allem, was Schwind auf der Wartburg geschaffen. Am wenigsten gelang ihm dagegen der „Sängerstreit". Der Künstler hat sich mit diesem Stoff redlich abgemüht, ernste geschichtliche Studien getrieben und viele Skizzen dazu entworfen. Schon im Jahre 1838 hatte er den Stoff aus eigenem Antrieb aufgegriffen und 1846 im Auftrage des Städelschen Instituts in Frankfurt a. M. einen „Sängerkrieg" in Öl gemalt, von dem das Wartburger Fresko nur wenig abweicht. Die Studien zum Sängerkrieg sind ihm zum Teil vorzüglich geglückt (Abb. 57), die Gesamtkomposition dagegen weniger. Treffend äußerte Moritz Carriere, offenbar im Hinblick auf diese Schöpfung, daß Schwind „das Zusammendrängen in einen Hauptmoment weniger eigen" sei. Andere haben freilich anders geurteilt. Auf den Grafen Schack rief das Fresko einen großen Eindruck hervor, und Josef Viktor Scheffel[61]), eine nach dem Ausspruch jenes Großherzogs von Sachsen-Weimar mit Schwind „kongeniale Natur", schrieb an dessen Schüler Eduard Ille: „Ich habe mich oftmals erquickt an den wunderschönen Fresken. Der Sängersaal aber mit dem großen Bild des Sängerstreits hat schier die Lust in mir wachgerufen, jene Zeiten de anno 1207, wo die Kritik in Gestalt des Scharfrichters Meisters Stempfel der Poesie zur Seite stand, sonst aber fröhlich Leben war, einmal mit der Feder dem Pinsel Herrn von Schwinds nachzuzeichnen." Der beabsichtigte Roman kam nicht zustande. Wohl aber wurden die Hauptergebnisse der Vorarbeiten in lyrischer Form in „Frau Aventiure" zur Darstellung gebracht.



Abb. 118. Schwinds Landhaus in Niederpöcking am Starnberger See. (Zu Seite 125.)



Abb. 119. Die Morgenstunde.
Ölbild (0,34 m h., 0,40 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie. Verlag Dr. Albert, München.
(Zu Seite 125.)

In der Vorrede dazu spricht der Dichter seine Freude darüber aus, daß es ihm vergönnt gewesen, „in dem Sängersaal der thüringischen Landgrafenburg vor das aus schöpferischer Seele geborne Wandgemälde zu treten, in welchem Moritz von Schwind den sagenhaften Sängerwettkampf des Jahres 1207 darzustellen versucht hat . . . Damals gedachte ich: Hei, wer so viel erfahren dürfte und erführe, daß er mit den halbmythischen Schemen dieser mittelalterlichen Sänger, ihrem Leben, Fühlen und Dichten samt den starren und treibenden Kräften ihrer Epoche vertraut würde, wie mit Goethes und Schillers klarer Zeit!"

Viktor Scheffel ist auch in persönliche Beziehungen zu Moritz von Schwind getreten, als er im Jahre 1856 nach München kam. „Er war an dem Stammtisch Schwinds im Englischen Café, wo dieser mit dem Altmünchener Originalgenie Spitzweg, dem Landschaftsmaler Schleich, dem kunstverständigen Baron Rumohr u. a. sich nachmittags zusammenfand, ebenso willkommen, wie im Hause des phantasiereichen, humorvollen Malers", worüber sich Scheffel selbst in einem Briefe folgendermaßen äußert: „Bin neulich beim Meister Schwind gesessen in seiner holzvertäfelten Klause, wo er des Abends zeichnet, derweil gute Freunde um ihn herum plaudern."

Diese echt Scheffelschen Worte gewähren uns einen interessanten Einblick in das behagliche Dasein des Künstlers, der über der ernsten Arbeit des Tages die heiteren Freuden des Lebens nicht vergaß. Schwinds Kunst ist nur aus seiner fröhlichen Lebensführung, aus seinem glücklichen Familienleben heraus zu erklären.

Stundenlang konnte er seinen und seiner Freunde Kindern Märchen erzählen, wobei er das gesprochene Wort mit Zeichnungen erläuterte oder mit der Schere dazu ausschnitt, worin er ein Meister war trotz einem Cornelius. Beim Ausschneiden einer menschlichen Gestalt pflegte er bei den Füßen anzufangen, um eine fortwährende Steigerung der komischen Wirkung herbeizuführen. Am Ende der Lachner-Rolle hat er sich selbst dargestellt, wie er seinen Freund Lachner ausschneidet[62]). Hierher gehört auch die reizende Geschichte, die Schwind seinem Schüler Julius Naue erzählt hat. „Für meine Helene mache ich jetzt des Abends ein Bilderbuch. Es ist eine alte Geschichte, und sie lachen mich immer aus. Passen S' auf! Sie wissen doch, daß die ohne Zeichen umherlaufenden Hunde abgefangen und auf die Polizei geführt werden, da sperrt man sie alle in ein Zimmer. Eines Tages kommt auch ein Pudel herein, der hat Kunststücke gelernt und kann die Tür aufmachen, nun macht er sie auf, und fort rast die ganze Komödie alle Stiegen hinunter. Das ist doch köstlich!" —

Schwind hatte einen Sohn und vier Töchter (vgl. Abb. 91—93 u. 100), die er von ganzer Seele liebte. Während die anderen Kinder zur Freude und zum Stolz der Eltern heranwuchsen, starb das vorletzte Mädchen Louise im zartesten Alter dahin. Tief erschüttert schrieb der Künstler damals an Schober: „Dein Brief kam in ein Trauerhaus. Ich zog mich an, um mein jüngstes Kind zum Grabe zu begleiten. Wie lang ist es, daß ich Dir schrieb ‚komm und sieh, wie schön es bei mir ist', jetzt hab' ich von den tausend Rosen, die damals blühten, die letzten meinem herzlieben Kinde mitgegeben, das, ein Bild der Gesundheit, uns den ganzen Tag zuzurufen schien: Freuet euch, freut euch, wie schön ist alles! — Aber auch das muß getragen sein . . . Ich habe mir ein Grab neben dem seinigen gekauft, da will ich liegen."

Mit dem toten, anscheinend schlafenden Kindlein im Arm, das die Lilien der Unschuld in Händen hält, stellte er sich selbst einige Jahre später auf dem Titelblatt zu den „Sieben Raben" dar (Abb. 93). Die Mitte dieses Bildes nimmt die Urahne ein, die verkörperte Sage, und erzählt liebreizende Märchen nach einem alten Buche. Eng an sie geschmiegt, sitzt, eine sichtlich von Michelangelo beeinflußte Gestalt, der Genius der Malerei, oder vielmehr der Schwindschen Malerei, auf der andern Seite der Genius der Musik. In der linken Ecke ist die ganze Schwindsche Familie versammelt; rechts sitzen andere Kinder, die zu ihrem größten Leidwesen gerade von einer Magd zur Schule abberufen werden. Neben sein abgeschiedenes Töchterlein aber hat der Künstler noch einen anderen Geist beschworen: Adda, die frühverstorbene Gattin des Dichters Geibel. Die Gruppe mit den beiden Entschlafenen hat etwas unsagbar Rührendes. Das ganze Titelblatt aber führt uns an den Urgrund der aus der Seele des Volkes geborenen — zur Seele des Volkes sprechenden Schwindschen Kunst. Sie knüpft an uralte Märchen an und ist zugleich recht eigentlich aus dem Schoß des Familienlebens, aus der Kinderstube herausgewachsen, und sie wendet sich an Kinder oder an Menschen, die sich ein kindliches Fühlen bewahrt haben. — Auf einer nicht zur Ausführung gelangten Variante unseres Titelblatts stellt sich Schwind als heimkehrenden Wanderer dar (Abb. 92). Er spielt damit auf seine Rückkehr von einer Reise nach England an, die er im Sommer 1857 unternommen hatte, um London und die Ausstellung in Manchester zu besuchen. Es gibt einen amtlichen Bericht Schwinds über diese Reise an den König von Bayern[63]). Während die Briefe des Künstlers schnell hingeworfene und für vertraute Freunde bestimmte Urteile enthalten, beweist jenes gleichsam amtliche Schriftstück, was Schwind auch schriftstellerisch zu leisten vermochte, wenn es ihm darauf ankam. Feine Bildung, scharfe Beobachtung und eigenartige Ausdrucksweise sind für den Bericht gleich bezeichnend. Doch kehren wir mit Schwind aus England in die trauliche Kinderstube zurück! Wie sehr er sich selbst über die Heimkehr freute, sieht man seinem vergnügt schmunzelnden Gesichte an. Gerade nach der erfrischenden Reise

machte er sich mit gesteigerter Schaffenskraft an die Arbeit und führte die Bilderfolge „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“, die zweite der drei großen Märchendarstellungen, im Zeitraum von einem Jahre, vom August 1857 bis zum Juli 1858 aus. Schon in Wien hatte er als Jüngling an den Stoff gedacht, und bereits im Jahre 1844 beschreibt er von Frankfurt a. M. aus in einem Briefe an Genelli die „etwas wunderliche Fabel“ fast genau so, wie er sie später tatsächlich ausgeführt hat (Abb. 92—98): „Eine arme Mutter mit 7 Söhnen und einer Tochter läßt sich durch das Geschrei der Knaben nach Brot



Abb. 120. Die Waldkapelle.
Ölbild (0,33 m h., 0,37 m br.) auf Eichenholz. München, Schack-Galerie. Verlag Dr. Albert, München.
(Zu Seite 125.)

hinreißen, den Wunsch oder die Verwünschung auszusprechen, sie sollten lieber Raben geworden sein — worauf alle 7 als Raben zum Fenster hinausfliegen. Die Alte stürzt tot zu Boden, und das plötzlich verwaiste Mädchen läuft ihren geflügelten Brüdern in den Wald nach. Hier trifft sie eine Fee, die ihr sagt, sie könne ihre Brüder erlösen durch ein unverbrüchliches 7jähriges Schweigen. Nebenbei soll sie für jeden der Brüder ein Hemd aus Disteln spinnen, weben und nähen; was die Kleine (Zehnjährige) schwört. So weit das Titelblatt mit Schrift. Sie schlägt nun ihre Wohnung in einem hohlen Baume auf, die Kleider fallen mit den Jahren ab, und sie ist am Ende in ihre langen Haare gehüllt, auf denen die Sage sogar Moos wachsen läßt. Im 6. Jahr findet sie ein junger

Abb. 121. Der Brotschneider.
„Reisebild." Ölgemälde (0,18 m h., 0,24 m br.) auf Eichenholz. Im Besitz von Frau von Dall'Armi-Hamburg.
(Zu Seite 126 u. 127.)

Fürst, der sich auf der Jagd verirrt. Er entführt sie ihrem Baum, bringt sie auf sein Schloß, heiratet sie, und sie bringt Zwillinge zur Welt, die alsobald als Raben zum Fenster hinausfliegen. Als Hexe zum Feuertod verurteilt, vollendet sie im Kerker das letzte Hemd und wird den letzten Tag des 7. Jahres schweigend zum Scheiterhaufen geführt. Da kommen aus dem Walde 7 junge Ritter,



Abb. 122. Auf der Donaubrücke.
„Reisebild." Ölgemälde auf Holz (0,325 m h., 0,625 m br.). Im Besitz der Stadt Wien (Zu Seite 126.)



Abb. 123. Wanderers Einkehr in der Schenke. 1859.
Ölbild (0,15 m h., 0,43 m br.) auf Leinwand. Im Besitz von Frhr. von Heyl zu Herrnsheim.
(Zu Seite 126 u. 127.)

angeführt von der Fee, die die beiden Kinder auf dem Arme trägt, und alles ist gut und aus. Es klingt wunderlich, aber doch glaube ich, daß es der Form und den einzelnen Szenen nach etwas geben wird, das Leuten, die für Liebe und Treue und etwas ‚Zaubermacht' Sinn haben, gefallen kann." Und zur Ehre des deutschen Volkes sei es gesagt, daß Schwind sich in seinem guten Glauben nicht geirrt hat. Die „Sieben Raben" nahmen auf der großen deutschen Kunstausstellung, die am 18. Juli 1858 zur Feier des 700jährigen Jubiläums der Stadt München im dortigen Glaspalast eröffnet wurde, den Ehrenplatz ein, und es wurde nie leer davor. Cornelius aber traf wieder das rechte kernige Wort, daß Schwind „zum Herzen der Nation gesprochen" und daß dieses Werk „für die deutsche Nation für immer ein wahrer Schatz bleiben wird". Der Großherzog von Sachsen-Weimar aber legte von neuem seine echt deutsche Gesinnung und sein feines Verständnis für Schwinds Kunst an den Tag, indem er die Bilderfolge für das großherzogliche Museum in Weimar erwarb. Nur



Abb. 124. Gesellschaftsspiele.
„Reisebild." Ölgemälde auf Eichenholz (0,36 m h., 0,585 m br.) In der „Modernen Galerie" zu Wien.
(Zu Seite 126.)



Abb. 125. Ein Wanderer blickt in eine Landschaft. „Reisebild.“ Ölgemälde (0,37 m h., 0,22 m br.) auf Holz. München, Schack-Galerie. Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 126 u. 127.)

7000 Gulden erhielt der Künstler dafür, so gering waren damals noch die Preise. — Es war ein guter Griff von Schwind gewesen, daß er die „Sieben Raben“ in Wasserfarben ausgeführt hatte. In dieser Technik war ihm gegeben, was ihm in der Ölmalerei meist versagt blieb: mit seinen übrigen Vorzügen auch eine glückliche Farbenwirkung zu verbinden. Allerdings ist Schwind auch im Aquarell kein Kolorist im eigentlichen Sinne, vielmehr sind seine Aquarelle nur leicht getönte Federzeichnungen. Aber diese einfache und geschmackvolle Behandlung des Aquarells mit den satten, harmonisch nebeneinander gestellten Farben steht gerade mit dem schlichten Märchenton der Erzählung in wunderbarem Einklang. Auch in der Kunst der Erzählung macht Schwind wieder einen bedeutenden Fortschritt zur Vereinfachung. Die vielen begleitenden Nebenbilder, sowie das architektonisch-ornamentale Gerüst, das wir beim „Aschenbrödel“ wahrgenommen hatten, fällt hier ganz fort. Die „Sieben Raben“ bilden ein schlichtes ununterbrochenes Hintereinander, einen Fries, der durch romanische Säulenstellungen gegliedert wird. In die Zwickel hat der Künstler die Bildnisse seiner Freunde gemalt und dabei auch der Toten nicht vergessen. Alles in allem genommen bildet das Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“ Moritz von Schwinds vollendetste Kunstschöpfung, den Höhepunkt seines gesamten Schaffens. Freund Mörike aber dankte für die Übersendung der „Sieben Raben“ mit den Versen:

Von Blatt zu Blatt, nicht rascher als ein weiser Mann
Wonnige Becher, einen nach dem andern, schlürft,
Sog ich die Fülle deines Geistes ein und kam,
Aus sonnenheller Tage Glanz und Lieblichkeit,
In Kerkernacht herabgeführt von dir, zuletzt
Beim Holzstoß an, wo die Verschwiegne voller Schmerz
Die Fürstin, ach, gebunden steht am Feuerpfahl.

Da jagt's einher, da stürmt es durch den Eichenwald,
Milchweiße Rosse, lang die Hälse vorgestreckt,
Und, gleich wie sie, die Reiter selber atemlos.
Sie sind's, die schönen Knaben all und Jünglinge!
O, welch ein Schauspiel! — Doch was red' ich dir davon?
„Hier," sagte lachend neulich ein entzückter Freund,
Ein Musiker, „zieht Meister Schwind zum Schlusse noch
Alle Register auf einmal, daß einem das Herz
Im Leib schüttert, jauchzt und bangt vor solcher Pracht."

Nach Vollendung der „Sieben Raben" fand der Maler endlich die Muße, eine beträchtliche Anzahl kleinerer Ölbilder auszuführen (vgl. Abb. 101—132). Mit gar manchen von ihnen griff er auf frühe Entwürfe zurück, von denen er nicht wollte, daß sie verloren gingen. In anderen wiederholte er mit reiferer Kunst fertige Schöpfungen aus vergangenen Jahren. Wieder andere erfand er erst jetzt. Die Hauptarbeit an diesen Gemälden fällt in den „Anfang der sechziger Jahre. Ende 1863 waren es gerade vierzig, später kam nur wenig mehr dazu"[64]). Diese Bilder sind so recht danach angetan, uns in das innerste Seelenleben des Malerdichters Moritz von Schwind einzuweihen. Schwind hat sie nicht für die Öffentlichkeit gemalt, sondern für seine nächsten Freunde und für sich selbst. Sehr viele und darunter die allerschönsten besitzt die Schack-Galerie. Einst in anheimelndem Erkerzimmer und zwei anstoßenden Räumen vereinigt, luden sie den Beschauer zu edelstem Genusse ein. Der frostig-protzige Raum der neuen Schack-Galerie dagegen, in den sie jetzt verbannt sind, paßt so schlecht wie überhaupt nur möglich zu ihnen! — Nur vereinzelt hat Schwind in diesen Bildern antike Stoffe aufgegriffen, und er hat weise daran getan. „Hero und Leander" gehört trotz der trefflichen Aktstudien, die er dazu entwarf (vgl. Abb. 101), zu seinen weniger glücklichen Leistungen. Dagegen zog den Künstler das Mittelalter mit seinen Rittern und Riesen, seinen Burgen und Domen mächtig an. So entstand der „Traum Erwins". Dieser, der Erbauer des Straßburger Münsters, hatte der Sage nach als Jüngling einen wunderbaren Traum. Ein Engel erschien ihm, nahm ihn bei der Hand und schwebte mit ihm durch das Innere des edlen gotischen Baues, den Erwin nachmals aufführen sollte. Diesen Traum verkörperte Schwind in seinem eigenartigen Gemälde (Abb. 102). Es dürfte wenig Bilder geben, die für die romantische Schule und ihre Auffassung von der Kunst gleich bezeichnend sind. Um das Gemälde

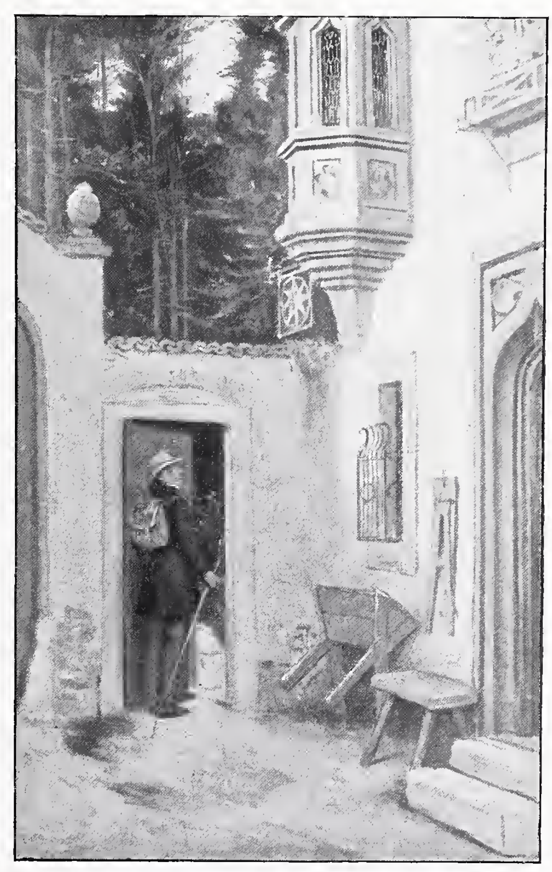


Abb. 126. Abschied im Morgengrauen. 1859. „Reisebild." Ölgemälde (0,37 m h., 0,24 m br.) auf Pappe. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Zu Seite 126 u. 127.)

ganz zu verstehen, muß man den Anfang von Clemens Brentanos „Chronika“ lesen, wo der Schreiber Johannes seine Eindrücke beim ersten Anblick des Straßburger Münsterturmes entwickelt. Auch ihm erscheint der Turm des Straßburger Münsters als „der Traum eines tiefsinnigen Werkmeisters, vor dem er wohl selbst erschrecken würde, wenn er erwachte und ihn so fertig vor sich in den Himmel ragen sähe; es sei denn, daß er auf sein Antlitz niederfiele und ausriefe: Herr, dies Werk in seiner Vollkommenheit ist nicht von mir, du hast dich nur meiner Hände bedienet“. Dichter und Maler sprechen denselben tiefen, echt romantischen Gedanken aus, der im Künstler nur ein Gefäß der göttlichen Gedanken sieht. Deus in nobis. Ein würdiges Gegenstück zu dem „Traum Erwins“, nicht weniger bezeichnend für die romantische Kunstrichtung, ist „Die Schifferin“ (Abb. 103). Schwind verkörpert hier eine jener hochpoetischen Mondscheinstimmungen, in denen die Romantik schwelgte. Trotz der unmöglichen Stellung der „Schifferin“ im Boot und des Bootes im Bilde ist dieses dennoch von einem ganz eigenartigen Zauber umflossen. — Der mittelalterlichen Vorstellungswelt gehört ferner „König Krokus und die Waldnymphe“ an (Abb. 104 bis 106). Das Motiv erinnert an den Anfang der „Sieben Raben“, wo der Königssohn die getreue Schwester aus dem hohlen Baum heraushebt (vgl. Abb. 95 u. 96). Der vornehmste Reiz jener Komposition besteht aber in dem landschaftlichen Teil. Schwind führte auf der Mehrzahl seiner Bilder, auch auf denen der großen Märchenfolgen, den landschaftlichen Hintergrund mit der größten Liebe aus. Aber gerade in jenen kleinen Ölgemälden wandte er dem landschaftlichen Teil ganz besondere Sorgfalt zu. Er hat die Natur nicht in dem Sinne studiert und nicht mit den Augen angeschaut, wie unsere modernen Landschaftsmaler. Auch nicht wie Ruysdael oder Rubens. Am meisten Verwandtschaft zeigen seine Landschaften in der Häufung der verschiedenartigsten Motive und in der kindlich liebevollen Ausbildung der Einzelheiten mit den altdeutschen und altniederländischen Meistern. Aber das tiefe Naturgefühl, das diese Künstler auszeichnet, war ihm nicht in demselben Grade eigen. Er hat seine Landschaftsstudien nur mit dem Auge, aber nicht mit Stift und Pinsel gemacht[65]). Er hat die Natur beobachtend, aber nicht nachbildend studiert[66]). Dafür aber wußte er die Natur zu beseelen, er wußte in seine Landschaften hineinzulegen, was uns Deutschen Wald und Feld so lieb und teuer macht. „Wenn einer an einem schönen Bäumerl so recht



Abb. 127. Cornelius zeigt Schwind in der Campagna die Kuppel der Peterskirche.
„Reisebild.“ Ölgemälde (0,355 m h., 0,22 m br.) auf Leinwand. Im Besitz der Stadt Wien. (Zu Seite 60 u. 126.)

sein Lieb und Freud hat," sagte er zu Ludwig Richter, „da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's Bäumerl schaut nachher ganz anders aus, als wenn's ein Esel schön abschmiert"[67]). In diesem Sinne hatte er recht, wenn er dem Grafen Schack gegenüber äußerte, „er glaube der einzige zu sein, der einen Wald malen könne"[68]). In einen solchen Wald, einen echten „deutschen Wald", führt uns der Künstler mit einem entzückenden kleinen Bildchen, das sich in der Schack-Galerie befindet und das Schwind selbst nach dem Zeugnis des Grafen Schack „Des Knaben Wunderhorn" zu nennen pflegte[69]) (Abb. 107). Der Knabe liegt mit behaglich übereinander geschlagenen Beinen auf weichem Waldmoosboden unter einem gewaltigen Eichbaum neben üppigem Farnkraut und stößt in sein Horn, das er mit der linken Hand emporhält, während er mit der rechten dessen Tragriemen gefaßt hat. Auch dieses Bild ist so recht geeignet, den Zusammenhang der in Schwind am prägnantesten verkörperten romantischen Kunst mit der romantischen Dichtung zu offenbaren. Gerade so poetisch und stimmungsvoll ist ein anderes Bildchen derselben Sammlung, das wir unter Nr. 108 bringen: Unter nächtlichem Himmel, dessen Wolken wirr und wild zerrissen sind, bei vollem Mondenscheine stößt der Fährmann seinen Nachen über den Strom. Im Nachen ein Ritter, der sich fest in seinen Mantel eingehüllt hat und dessen geflügelter Helm ihm tief ins Antlitz herabreicht. Er schaut finster und sinnend aufs Wasser, in dem der blanke Leib einer Nixe sichtbar wird, die unter dem Bootsrand einherschwimmt: Hagen und die Donaunixe[70]). Im darauffolgenden Bilde (109) ist die köstliche Märchenstimmung von Humor durchsetzt. Wir befinden uns in einer Vorgebirgslandschaft. Hinten türmen sich



Abb. 128. Der Besuch. Um 1860.
Die Braut sucht auf der Landkarte den augenblicklichen Aufenthaltsort des Geliebten. „Reisebild." Ölgemälde (0,67 m h., 0,45 m br.) auf Leinwand.
In der Neuen Pinakothek zu München. (Zu Seite 126.)

riesige Felsen auf, so hoch, daß sie die Wolken durchschneiden und mit ihren Spitzen darüber hinausragen. Den Mittelgrund nimmt ein dicht verzweigter Fichtenwald ein, ein echter Bergwald. An dessen Saum errichtet der heilige

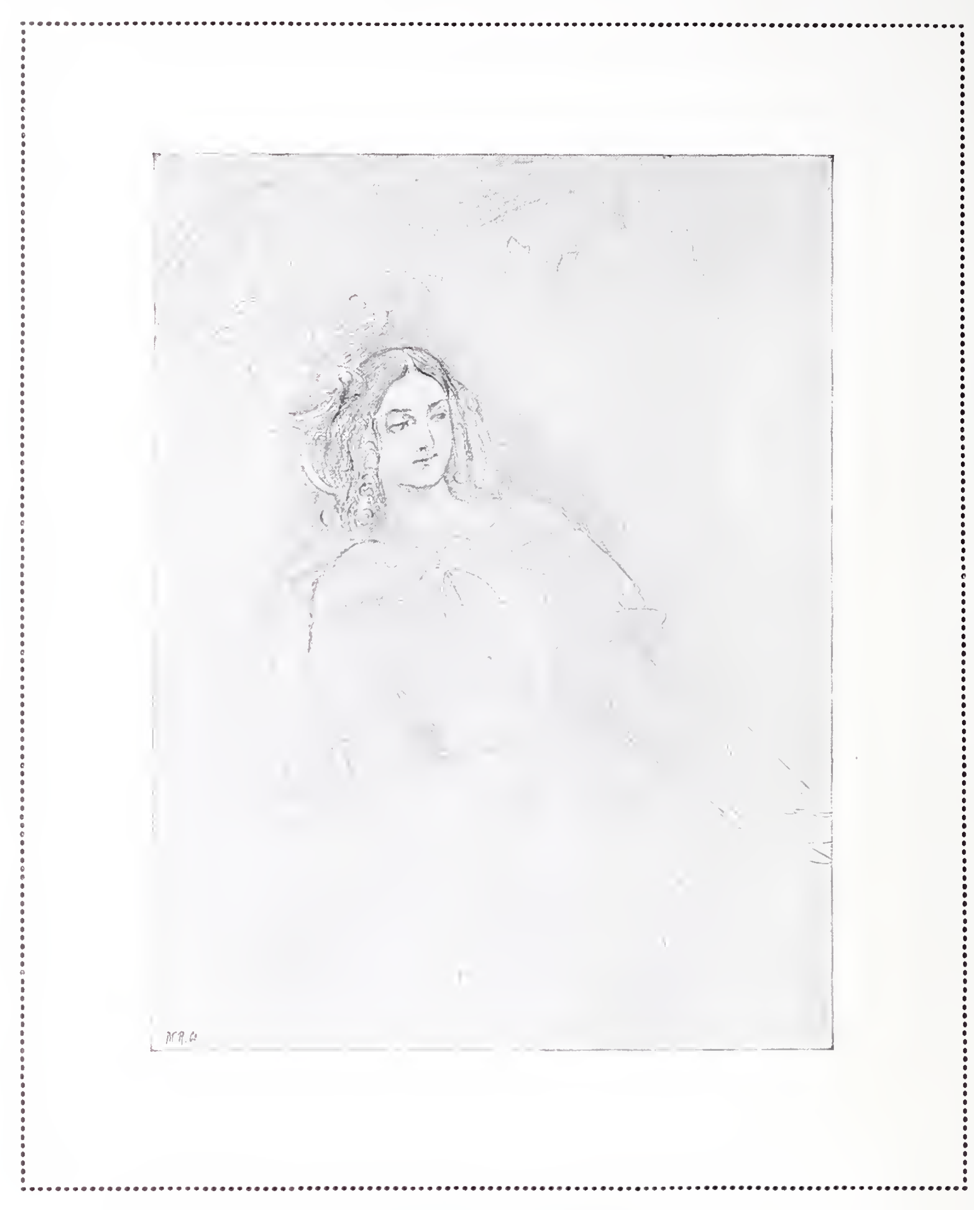


Abb. 129. Studie zur „Hochzeitsreise.
Bleistiftzeichnung (0,24 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. (Vgl. Abb. 130.)

Bischof Wolfgang eine Kapelle, und zwar mauert er sie in höchst eigener Person auf, ja sogar — der Legendenstimmung entsprechend — ohne sein bischöfliches Gewand abzulegen, den Krummstab aus der Hand zu geben oder auch nur die Handschuhe auszuziehen. Auf dem höchst malerisch gewundenen Pfade aber, der aus dem Vordergrunde an einzelnen Felsblöcken vorüber zur Kapelle hinaufführt,



Abb. 130. Die Hochzeitsreise. 1862 (?).
„Reisebild“. Ölgemälde (0,52 m h., 0,41 m br.), auf Eichenholz. München, Schack-Galerie.
Verlag Dr. Albert, München. (Zu Seite 126 u. 127.)



muß ihm der Teufel Steine karren. Es ist nun köstlich anzuschauen, mit welch innerem Widerstreben, mit welchem Abscheu gegen sein Geschäft und wie eifrig trotzdem der Teufel, von harter Notwendigkeit getrieben, den hochbeladenen, primitiv gezimmerten Schubkarren vor sich herstößt, mit seinen Bockshörnern die Last vor dem Herunterfallen schützend. Und die Moral von der Geschicht' hat der Künstler selber am unteren Bildrand auf einem Spruchtäfelchen gebucht:

St. Wolfgang baut ein Kirchelein.
Der Teufel reißt ihm's wieder ein.
Doch statt den heiligen Mann zu irren,
Muß er ihm dienen und Stein' zuführen.
Ein Bild für jeden braven Mann,
Den dumme Teufel fechten an.

Eine ähnliche Mischung von Märchenstimmung und Humor erfüllt den „Rübezahl" (Abb. 111). Grimmen Angesichtes, mit lang vorgesträubtem Bart, die Keule in der auf dem Rücken geballten Faust, in einen Fuhrmannskittel gehüllt, aber mit bloßen Beinen, schlürft er mit seinen klappernden Holzschuhen, die ihm lose über den heruntergerutschten Socken an den Füßen sitzen, durch den dichten Eichen- und Buchenwald, vorüber an rotfunkelnden Fliegenschwämmen. Der Vergleich des endgültigen Bildes mit einer früheren, hier im Stich wiedergegebenen Fassung (Abb. 110) zeigt uns, wie unser Künstler sich seinen Rübezahl in der Einbildungskraft immer lebensvoller und wirksamer ausgestaltet hat.

Schwind besaß eben wie Böcklin die äußerst seltene Gabe, die Natur mit Lebewesen zu bevölkern, die organisch mit ihr zusammenhängen, gleichsam aus ihr herausgewachsen sind. Sein Rübezahl, seine Elfen sind Kinder des Waldes, nicht zufällig dahin verschlagene Wesen. Der „Elfenreigen" (Abb. 112) gehört zu den schönsten, duftigsten und poesiereichsten Werken, die aus Moritz von Schwinds Dichterseele hervorgegangen sind. Die Stimmung, die in dieser mondbeschienenen Landschaft liegt, ist unvergleichlich. Je länger man dieses Bild betrachtet, um so schöner erscheint es uns. Man glaubt, kein Bild mehr vor sich zu haben, man wähnt, den Elfen-



Abb. 131. Überraschung des Malers Binder. „Reisebild." Ölgemälde (0,645 m h., 0,35 m br.) auf Leinwand. In der Nationalgalerie zu Berlin. (Zu Seite 103.)

tanz mit eigenen entzückten Augen zu schauen, ein Gedicht zu vernehmen, ein Lied zu hören. Das Bild wirkt in der Tat wie Musik. Über die Nixen aber, die den weißen Hirsch tränken (Abb. 113), äußert sich Graf Schack[71]): „Mächtig aufragende Stämme von Eichen und Buchen wölben ihre breiten Wipfel zu einem dichten Schattendach über ein unten liegendes Bergtal. Nur verloren zittern einzelne Lichter in die grüne Dämmerung herab, wo man auf dem feuchten Moosgrunde das Leben der Pflanzen- und Insektenwelt mehr ahnt, als sieht. Libellen wiegen sich auf den Ranken und Stauden, die sich über die Quelle neigen und im leisen Windhauche auf- und niederschwanken. Man glaubt das Regen und Flüstern in den Halmen zu hören. Und unwillkürlich steigen in dem Beschauer Bilder der Märchenwelt empor, die sich in den Nixen verkörpern. Läßt er dann den Blick durch die urweltlichen Kolosse von Bäumen hindurch in das Walddickicht und empor zu ihren Kronen schweifen, so fühlt er seine Seele von dem bestrickenden Zauber weltentrückter Einsamkeit umfangen, zu der kein Ton des Lebens dringt. Oft habe ich an trüben Wintertagen mich beim Betrachten dieses Gemäldes in tiefe Waldnacht versetzt geglaubt und dieselben wonnigen Empfindungen durch mich hinziehen lassen, wie da ich halbe Tage in den entlegenen Tälern des Odenwaldes den Odem des Naturgeistes in mich sog, während nur hie und da der Schlag einer fallenden Axt fernher im Walde hallte. — Über solche Zaubermacht gebietet die echte Kunst."

So nahm Schwinds Einbildungskraft den höchsten Flug, wenn er die Natur und ihr Leben in menschlichen Gestalten verkörperte. Ernst, hoheitsvoll, ja wahrhaft feierlich ist die „Jungfrau" aufgefaßt, eine Darstellung jenes berühmten Berges aus dem Berner Oberlande (Abb. 114). Die Jungfrau, den Kronreif auf dem lang herabfließenden Haar, thront auf höchstem Bergesgipfel, hoch über allen benachbarten Bergen; zu ihren Füßen kreist der Adler. Sie allein ist von den ersten Strahlen der aufgehenden Sonne rosarot übergossen, unter denen sie erwacht und den Wolkenschleier zurückwirft, mit dem bis jetzt ihr Haupt verhüllt war.

> Es sitzet die Königin hoch und klar
> Auf unvergänglichem Throne;
> Das Haupt umflicht sie sich wunderbar
> Mit diamantener Krone.

Sehr geschickt hat hier Schwind die alles überragende Höhe zum Ausdruck gebracht: durch das außergewöhnlich schmale überhöhte Format des Bildes, die großzügigen Steillinien des Felsenthrones, die Vertikalfalten des Gewandes, das Emporheben der Arme, endlich durch den Gegensatz der Lichtgestalt der Jungfrau zu dem tiefdunkeln Adler. Die auf dem Felsen thronende Gestalt mit dem Adler zu Füßen, wen sollte sie nicht an Klingers Beethoven erinnern?! — Trotzdem darf man natürlich nicht behaupten, daß Klinger durch Schwind angeregt worden sein muß, vielmehr dürften ähnliche Absichten zu ähnlichen Kunstmitteln geführt haben. Schwinds „Jungfrau" soll von ihm selbst mit drei anderen Gemälden der Schack-Galerie als eine Folge von „Liebesbildern" bezeichnet worden sein. Dann wäre „Des Ritters Traum" als der Liebe Erfüllung, „Hero und Leander" als der Liebe Untergang, die „Einsiedler" (Abb. 117) als der Liebe Entsagung und die „Jungfrau" endlich als die unnahbare Liebe zu deuten. Das „geistige Band", das diese vier Bilder umschlingt, wäre aber nur sehr locker geknüpft. Anders verhält es sich mit der Folge der vier Tageszeiten, die Schwind auf der Symphonie bei der Umrahmung verwandt (Abb. 73), aber noch einmal in größerem Format als selbständige Rundbilder wiederholt hat. Auch dieser Zyklus befindet sich in der Schack-Galerie. Wir bringen davon den Mittag, vielleicht das schönste Stück der Folge (Abb. 115). Inmitten eines Gebirgssees, zu dem die Felsen senkrecht abfallen und der darin an den Königssee in Oberbayern erinnert, erhebt sich aus dem spiegelklaren Wasser eine Nixe und ordnet im glühenden Sonnenlicht



Abb. 132. Maler Schmutzer und der Bär.
Ölgemälde (0,17 m h., 0,43 m br.) auf Leinwand. Im Besitz der Stadt Wien.

ihr üppiges Goldhaar, das sie wie ein Mantel in reicher Fülle umgibt und das ihr mit den Jungfrauen alter germanischer und noch älterer asiatischer Märchen gemein ist[72]). Vor ihr schwimmt ein einziges Fischlein im Wasser. „Über das ganze Bildchen ist jener durchsichtige blaue Dunst ausgegossen, der die Mittagsstille, um nicht zu sagen den Stillstand in der Natur auf dem Höhepunkte der Erscheinung des Tages bezeichnet, welch letzterer sich aber auch gar eigentümlich dadurch ausspricht, daß das Ganze in zwei gleiche Hälften geteilt erscheint: die klare aufwärtsgekehrte, gleichsam das Werden des Vormittags andeutende nach oben und die spiegelnde mattere, dem Vergehen des Nachmittags entsprechende nach unten, beide durch die kaum sichtbare Linie der Seefläche geschieden."

Wie die Nixen und Elfen, so gehören auch die „Einsiedler" (s. Abb. 116 u. 117) ganz natürlich in die Felsschluchten, in denen wir ihnen begegnen. Einsiedelbilder findet man auf allen Stationen der Lebensbahn unseres Künstlers. Sie sind so recht aus seinem Innersten hervorgegangen. Ehe er sich vermählte, ging er allen Ernstes mit der Absicht um, sich mit seinen beiden geliebten Brüdern in die Waldeinsamkeit zurückzuziehen, um daselbst ein von der Welt abgeschiedenes glückseliges Leben zu führen. Aus seiner leidenschaftlichen Liebe zur Natur erklärt sich auch der glühende Wunsch, den er später hegte, daß sein einziger Sohn Landmann würde. Da aber die Söhne andere Neigungen zu haben pflegen als ihre Väter, sollte ihm dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen. Um seinen einsiedlerischen Neigungen und seiner Liebe zur Natur wenigstens einigermaßen Rechnung zu tragen, erbaute sich der Künstler selbst ein reizendes kleines Landhaus „Tanneck" an dem westlichen Ufer des lieblichen Starnberger Sees (Abb. 118). Hier pflegte er die Sommermonate zuzubringen. Auf einem entzückenden Bildchen läßt er uns in das Innere dieses Landhauses blicken (Abb. 119). Sein Töchterchen ist eben aufgestanden, sie hat das Fenster geöffnet und blickt hinaus in den lachenden Morgen, hinüber zu der gewaltigen Zugspitze. „Man fühlt die kühle Morgenluft vom nahen Gebirge her in ihrer ganzen Frische hereinwehen"[73]). Mit großer malerischer Feinheit ist hier auch das Spiel des Lichtes beobachtet, das durch den herabgelassenen Vorhang des anderen Fensters hindurchdringt und sich auf Fensterbrett, Kommode, Fußboden und Bett ergießt[74]). — Aus der Umgebung des Starnberger Sees hat Schwind mehrfach seine landschaftlichen Motive gewählt. Die „Waldkapelle" erinnert an die Forstenrieder Landstraße (Abb. 120): Eine arme Bäuerin, ermüdet von langer Wanderung, hat sich auf dem Betschemel vor einer Waldkapelle niedergelassen und ist sanft eingeschlummert. Eine Hirschkuh mit ihren Jungen springt hinten über den Weg. Über den Fichtenwipfeln aber wird das ferne Hochgebirg sichtbar.



Abb. 133. Abraham und die drei Engel. 1862. Karton für ein Glasfenster in der katholischen Michaeliskirche zu London. Nach einer Photographie. (Zu Seite 128.)

Bei diesem Bild, noch mehr bei der „Morgenstunde", sowie bei einigen anderen unter unseren kleinen Ölgemälden, wie beim Rübezahl, bei der Schifferin, bei den Nixen und dem Hirsch sowie bei den drei Einsiedlern (Abb. 117) ist es Schwind, wie schon die Abbildung erkennen läßt, auch gelungen, wirklich malerische und koloristische Wirkungen zu erzielen. Man ersieht daraus, daß auch ein „Maler" in ihm steckte, der sich ja schon in den frühen Wiener Bildnissen angekündigt hatte, dessen Entwicklung aber durch den Geist jener unmalerisch gesinnten und vorab auf Kartonzeichnung erpichten, klassizistisch romantischen Zeit gehemmt und gehindert war. Die Hauptschuld daran dürfen wir wohl dem übermächtigen Einfluß des Cornelius zumessen (vgl. S. 40). Aber Schwind hatte sich auch selbst in eine Sackgasse verrannt, indem er sich die Wirkung der altdeutschen Glasbilder zum Vorbild genommen, die doch auf ganz anderen technischen Voraussetzungen beruhen. An dieses Ideal klammerte er sich um so mehr, je mehr es ihm darauf ankam, in großen „Historienbildern" seine Kunst an den Tag zu legen. In jenen kleinen Gemälden hingegen, mit denen er keine Wirkung auf die Allgemeinheit anstrebte, die er nur für sich selbst und für seine nächsten Freunde malte, überließ er sich, ohne nach fremden Idealen auszuschauen, bedingungslos seinem Genius. Und siehe da, es traten auch koloristische Vorzüge zutage, die bisweilen sogar unseren modernen Malern Achtung abnötigen. Allerdings wirken auch die kleinen Ölbilder besser in der Heliogravüre[75]). Die Heliogravüre regt die Seele an zum Weiterdichten. Sie läßt uns ahnen, was Schwind als „Maler" geworden wäre, wenn er in einer koloristisch weniger gleichgültigen Zeit gelebt hätte[76]). Anderseits läßt sich die gesamte Künstlerpersönlichkeit Schwinds doch auch wieder nur aus und mit der Romantik begreifen.

Ein großer Teil der kleinen Ölgemälde sind „Reisebilder" (Abb. 120 bis 130). „So etwas hat jeder ein-

mal erlebt“, meinte Schwind. Er nannte sie auch „Gelegenheitsgedichte, Lustspiele, lyrische Lieder oder Bilder“. In einigen dieser „Reisebilder“ feierte der Künstler die deutsche Wanderlust. Wir sehen hier den Wanderer, der meist die Bildniszüge des jugendlichen Schwind selbst trägt, zu Fuß, zu Pferd oder zu Wagen, allein oder mit seinem geliebten Weibe, wie er frühmorgens, wenn der Mond noch am Himmel steht, das Haus verläßt, wie er der herrlichsten Aussicht genießt, wie er hungrig sein Brot schneidet oder durstig in die Schenke einkehrt. Immer aber ist es dieselbe echt deutsche kerngesunde Wanderlust, die sich in diesen Bildern widerspiegelt, wie sie Wilhelm Heinrich Riehl so anmutig in seinen Novellen geschildert oder Eichendorff in seinem „Leben eines Taugenichts“ besungen hat:

Wem Gott will rechte Gunst erweisen,
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Berg und Wald und Strom und Feld.

Schilderungen der Wanderlust haben uns bereits bei der Betrachtung der „Symphonie“ entzückt, und das Ränzel mit den herausschauenden Schuhsohlen, das Schwind auf den Reisebildern auf dem Rücken trägt, kennen wir auch schon von dem Titelblatt der „Sieben Raben“ her (Abb. 92). Hier wie bei der „Einkehr“ (Abb. 123) hat sich Schwind sogar in der nämlichen Haltung, just wie er das Ränzel vom Rücken heruntertut, abkonterfeit. Auf der „Symphonie“ sahen wir bereits eine köstliche Darstellung einer Hochzeitsreise, und unter den Reisebildern begegnet uns eine noch köstlichere, die Darstellung der eigenen Hochzeitsreise des Künstlers, vor dem der wohlbeleibte Gastwirt in Gestalt Lachners ehrerbietig die grüne Samtkappe zum Abschiede lüpft (Abb. 130). „Schauen S’,“ sagte Schwind nach Vollendung dieses Bildes zu einem seiner Schüler, „hier ist etwas von Linz, und da etwas wo anders

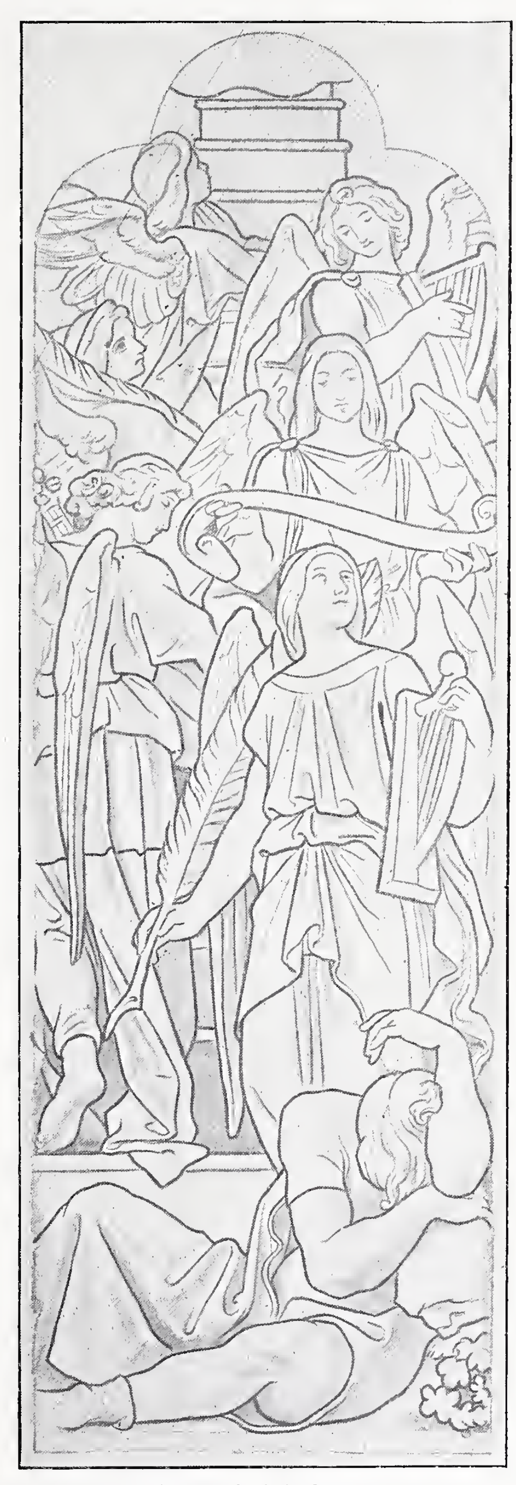


Abb. 134. Jakobs Traum.
Auf dem Spruchband bez.: „M. v. Schwind, September 1862.“
Karton für ein Glasfenster in der katholischen Michaeliskirche zu London. Nach einer Photographie. (Zu Seite 128.)




Abb. 135. Lachners Geburt. Anfang der Lachner-Rolle.
Am Schluß bez.: „Moritz v. Schwind s. Freund Lachner zum Andenken. 1862."
Federzeichnung, zum Teil getönt (0,34 m Höhe, 12,60 m Gesamtlänge).
Im Besitz von Frau Marie Riemerschmid, geb. Lachner, München. (Zu Seite 130.)

her und das Wirtshausschild von Leutstetten. Da denkt nun der oder jener, er müsse so etwas schon irgendwo gesehen haben." Die größte Freude hatte er, als er auf dem Schilde des Krämers die Firma: Anisel's sel. Wwe. angebracht hatte. „Da wird man sich den Kopf zerbrechen, was das heißen soll und keiner wird das Richtige herausfinden." Annis'l war nämlich der Kosename seiner ältesten Tochter Anna. Auch freute er sich herzlich, als er „Kolonialwarenhandlung" hinzugefügt hatte und meinte: „Die Talglichter und der Kaffee sind doch Kolonialwaren."

Es müssen schöne Jahre für den Künstler gewesen sein, die letzten fünfziger und die ersten sechziger Jahre, in denen er sich so ganz seinem Genius überlassen konnte. Und doch nicht ganz, denn es kamen ihm einige Aufträge dazwischen. Aufträge zu Heiligenbildern. Heiligenbilder hatte Schwind schon mehrfach gemalt. So in Frankfurt a. M. eine Santa Conversazione, die an Bellini und andere alte italienische Meister anklingt und die sich jetzt im Münchener Privatbesitz befindet. Ferner sechs Fahnenbilder für die Theatinerkirche in München in den Jahren 1850/51. Endlich vom Herbst 1858 bis zum Februar 1859 Farbenkartons für Glasfenster. Als nun die Münchener Frauenkirche umfassend restauriert und neu ausgestattet wurde, ward er im Jahre 1859 mit der Bemalung der Flügel des Hochaltars betraut. Mit dieser Arbeit war er gegen Ende 1860 fertig, und schon im Januar 1862 erhielt er den neuen Auftrag, die romanische Reichenhaller Pfarrkirche, die wiederhergestellt worden war, mit Fresken zu schmücken. Dieses Werk nahm zwei Jahre in Anspruch, während welcher Zeit Schwind allerdings auch andere Arbeiten ausführte. So die Kartons für ein fünfgliedriges Kirchenfenster mit einander entsprechenden Darstellungen aus der Geschichte der Engel im Alten und Neuen Testamente. Im ersten Felde erblickt man oben die Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel, darunter die drei Engel, die Abraham die Geburt eines Sohnes verkünden (Abb. 133). In einem anderen Felde die schlafenden Jünger auf dem Ölberg, darunter den Traum Jakobs von der Himmelsleiter (Abb. 134). Auf dem Spruchband, das der eine Engel in Händen hält, steht die Jahreszahl 1862. An diesen Kartons müssen wir Schwinds Geschick in der Einfühlung in den gegebenen Raum bewundern. Es war keine kleine Arbeit, die vielen Figuren in die schmalen „Schilderhäusel", wie er sich selbst einmal verdrießlich ausdrückt, hineinzuzwängen. Schwind war — in technischer Hinsicht — vor allem ein Meister der Umrißzeichnung. Die Umrisse durfte und mußte er hier besonders betonen, da sie den Bleiungen der Glasfenster entsprechen. Aber noch etwas tritt uns bei diesen Glasfenstern schlagend entgegen: Schwinds Verwandtschaft mit den englischen Präraffaeliten oder vielmehr die Verwandtschaft der eng-



Abb. 136. Lachners Liebesleben. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 135. (Zu Seite 131.)

lischen Präraffaeliten mit Schwind, denn nach unserer Überzeugung dürften diese kaum von dem deutschen Meister unbeeinflußt geblieben sein. Made in Germany! Schon, daß seine Glasfensterentwürfe meist nach England und Schottland kamen, spricht für eine solche Annahme. Wer von deutschen Künstlern gegenwärtig den englischen Präraffaeliten nachstrebt, täte daher besser daran, sich an unsern Landsmann Schwind zu halten.

Welche Stellung nehmen nun Schwinds Heiligenbilder im Rahmen seines Gesamtwerkes ein? — Es war nicht Blut von seinem Blute, nicht Fleisch von seinem Fleische! — Der Künstler war sich dessen selbst bewußt, wie aus seinen gelegentlichen Äußerungen klar hervorgeht. „Einen zweigeteilten Bart kann ich so gut malen, wie ein anderer. Aber einen Christus zu malen, dazu muß man ein anderer Mensch sein, als ich.“ „Glücklich der, dem sein Talent einen kirchlichen Wirkungskreis angewiesen hat. Immer mit den schönsten Gegenständen und den edelsten Kunstformen zu tun zu haben, ist nichts Kleines. Ich habe aber die Ruhe nicht, geschweige denn das asketische Feuer, ohne dem doch nichts Rechtes wird.“ Während sonst aus allen




Abb. 137. Lachner als Dirigent von Musikfesten. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 135. (Zu Seite 133.)



Abb. 138. Lachners Ankunft in München. Aus der Lachner-Rolle. Vgl. Abb. 135. (Zu Seite 133.)

Schwindschen Werken die Frische, Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit der Empfindung wahrhaft erquickend herauslacht und -leuchtet, vermissen wir gerade diese Eigenschaften an seinen Heiligenbildern und finden statt ihrer eine unverkennbare Anlehnung an die Altdeutschen und Altniederländer, besonders an Memling, den Schwind hoch verehrte. Indem er aber die charaktervollen Härten der alten Meister zu mildern und ihre Eckigkeiten abzuschleifen suchte, versank er in eine etwas weichherzige Schönheit. Freilich läßt sich nicht leugnen, daß auch seine Heiligenbilder mannigfache Reize im einzelnen aufweisen, so ist z. B. der Engelschor auf der Anbetung der heiligen drei Könige in der Frauenkirche geradezu wundervoll. Im ganzen kann man dagegen getrost behaupten: Das Gesamtwerk Schwinds bildet eine wertvolle Bereicherung der Kunstgeschichte, was er uns aber als Heiligenmaler gibt, haben die alten Meister alles schon ungleich bedeutender verkörpert.

In demselben Jahre 1862, in dem sich der Künstler mit der beschwerlichen Arbeit an jenen Kartons abmühte, schuf er die heitere Lachner-Rolle. Auf einen riesig langen — sage und schreibe 12,60 Meter langen — Papierstreifen, der infolgedessen nur gerollt aufbewahrt werden kann, zeichnete er in einem Zug die Lebensgeschichte seines Freundes, des Komponisten Franz Lachner, zu dessen 25 jährigem Jubiläum als Kapellmeister. Ganz prächtig hebt dieses Gedicht an. Da sehen wir Beethoven im Schöpferdrange unter einem Eichbaum sitzen, wie er die „Sinfonia Eroica“ komponiert (Abb. 135). Im Hintergrund die Stadt Wien mit dem Stephansturm. Zu Beethovens Füßen aber läßt die Donau, ein nacktes Weib mit einem Schilfkranz im üppigen Goldhaar, das klare blaue Donauwasser aus ihrem Krug hervorquellen. Da klopft ihr plötzlich ein schwäbischer Bauer, der Lech, auf die Schulter: „Nicht nur bei euch in Wien lebt ein großer Tondichter, sondern auch bei uns in dem kleinen Städtchen Rhain wird soeben ein Komponist geboren.“ In dem Städtchen, das nach Merians Chronik sorgfältig abkonterfeit ist, erblicken wir den kleinen Franz Lachner in der Wiege, vor der

Abb. 139. Uhrgewichte. Fuchs und Wolf. Getönte Federzeichnung. 1864/67. Nürnberg, Kunstgewerbeschule. (Zu Seite 136.)

sein Vater, glückselig über die Geburt des Sohnes, zur geliebten Geige gegriffen hat. Nach mannigfachen Schicksalen kommt Lachner nach Wien, wo sich sein „Liebesleben“ abspielt (Abb. 136). Das Liebesleben ist ungefähr das mittlere, sicher das schönste Stück des Gesamtwerkes, schon äußerlich durch reichlicher angewandte Färbung ausgezeichnet. Über das ganze Liebesleben aber zieht sich ein rosafarbenes Band hin, an dem kleine Festons befestigt sind, zu deren Seiten Tauben als Symbol der Liebe sitzen. Ferner windet sich das Band um vier



Abb. 140. Schneewittchen-Spiegel. 1864/67.
Sepiazeichnung (0,625 m h., 0,49 m br.). Nürnberg, Kunstgewerbeschule. (Zu Seite 136.)

große Kränze, die aus Blumen, Früchten und Ähren bestehen und von je zwei Genien mit goldenen Locken und mit goldenen Flügeln — vielleicht eine Erinnerung an die Genienpaare an Michel Angelos Sixtinischer Decke — gehalten werden. In diesen Kränzen spielen sich die Hauptmomente der Liebesgeschichte ab, während dazwischen begleitende Nebenepisoden eingereiht sind. Beim Beginn der Erzählung schmückt sich Lachner zum Besuch. Er steckt sorgfältig seine Busennadel an. Hinter ihm hängt der funkelnagelneue Frack. Wohlhergerichtet betritt er das Haus des Herrn Royko und wird dessen drei liebreizenden Töchtern vorgestellt. In der Mitte



Abb. 141. Mann und Frau am Kamin. Um 1865,
Originalradierung (0,075 m h, 0,11 m br.) des Künstlers nach einem seiner kunstgewerblichen Entwürfe „für Öfen".
(Zu Seite 138.)

befindet sich die zukünftige Geliebte, hinter der sich Schalk Amor versteckt. Dann spielt Lachner vierhändig mit Beethoven. Er ist ganz Ehrfurcht vor dem großen Komponisten. Selbst sein Zylinderhut atmet tiefste Ehrfurcht. Beethoven dagegen, eine wunderbare Musiker-Erscheinung, ist völlig seiner Kunst hingegeben. Im zweiten Kranz erteilt Lachner der heimlich Angebeteten, die sich emsig abmüht, Klavierunterricht und wird dabei von dem vorüberfliegenden Liebesgott durch und durch geschossen. Auf der Heimkehr aus einer lustigen Gesellschaft singt Lachner mit seinen Freunden Schubert, dem Sänger Vogl und Schwind einen Neubau an. Der Feston dient hier — ein launiger Einfall des Künstlers — als Kranz des vollendeten Rohbaues. Auf dem nächsten Bilde treffen wir den Liebenden bei weniger



Abb. 142. Scheibenbild. 1864/67.
Federzeichnung. Nürnberg, Kunstgewerbeschule. (Zu Seite 138.)

guter Laune. Wir befinden uns auf einem Maskenball, die Kronleuchter strahlen. Lachner aber kann sich nicht fröhlich unter die Tänzer mischen, da es ihm am nötigen Gelde zu einer Einlaßkarte für den Tanzsaal gebricht. Nur zum Besuch der Galerie hat es gereicht. Von dort aus sieht er die Angebetete mit anderen Herren tanzen. Da ergreift ihn leidenschaftliche Eifersucht, und vor Wut schneidet er mit seinem Messer in den Tisch. Doch Schwind klopft ihm auf die Schulter und sucht ihn zu besänftigen. Durch die kalte Winternacht, durch Sturm und Schnee eilen beide ins Café Bogner, wo sie Kredit besitzen, weil Schwind hier das Wirtshausschild, einen Türken, gemalt hat. Das Liebesleben endet schließlich, wie es sich gehört, mit der Verlobung, wobei der glückliche Bräutigam eine riesige Taschenuhr erhält. — Von Wien ging Franz Lachner nach Mannheim, von Mannheim nach München. Nach München zog ihn König Ludwig I. (vgl. Abb. 138). Der Kapellmeister nimmt rührenden Abschied von Mannheim. Auf der Bühne weinen die Damen, die Herren schwenken ihre Hüte und reichen nach guter alter



Abb. 143. Monostatos nähert sich Paminen, um sie zu küssen. 1864/65.
Entwurf für die Wiener Oper. Aquarell (0,33 m h., 0,60 m br.). In der Neuen Pinakothek zu München.
(Zu Seite 146.)

deutscher Sitte dem Scheidenden einen Abschiedstrunk dar. Während nun Franz Lachner den Kapellmeisterstuhl verläßt, steigt sein Bruder Vincenz, der an seine Stelle nach Mannheim berufen war, von der anderen Seite hinauf. Franz aber begibt sich mit seiner Gattin und seinen beiden Kindern nach München. Die bayerischen Alpen grüßen freundlich herüber, die Isar rauscht ihm entgegen, der „grüne Baum", das berühmte Künstlerwirtshaus, durch einen wirklichen grünen Baum versinnbildlicht, fehlt auch nicht. Monachia selber mit dem Hopfenblütenkranz auf dem Haupt, vor dem Inneren des Odeons sitzend, reicht ihm den Kapellmeisterstab, während ihm das Münchener Kindl einen schäumenden Maßkrug darbringt. Unter dem Arm der Monachia aber erscheinen die Köpfe der beiden Sängerinnen Diez und Hetzenecker, die unter seiner Leitung glänzen sollten. Endlich gewahren wir noch die Stätten seiner Wirksamkeit: die Allerheiligenhofkirche und das Hoftheater mit der ernsten und der heiteren Muse, nicht zu vergessen die fesche Balletteuse. In München machte sich Lachner u. a. durch große Musikfeste verdient. Darauf bezieht sich Abb. 137: Im Glaspalast zu München vor einem Orchester, von dem man nur die Instrumente sieht, dirigiert Lachner, eine urkomische Figur, Haydns „Schöpfung". Der Sänger Kindermann singt den Adam und Frau

Sophie Diez die Eva. Ihr Fächer ist — ein Feigenblatt! Das Orchester umschließt ein himmlischer Chor von Engeln, Etts „Chor der Engel“. Unten erblicken wir eine Szene aus Glucks „Orpheus“. Die allegorischen Frauengestalten aber verkörpern die anderen Städte, in denen sich Franz Lachner gleichfalls als Leiter von Musikfesten Lorbeerkränze errungen hat. — Doch dies sind nur vier Stücke der Lachner-Rolle. Sie zerfällt aber in 42 derartige Abteilungen! Gottlob wurde die ganze Lachner-Rolle endlich würdig veröffentlicht[77]), ehe sie noch durch Feuer oder Wasser zugrunde geht. Eine starke Beschädigung durch ein Unwetter hat sie bereits auf der Schwind-Ausstellung in Wien erlitten, und dem Feuer wäre sie einmal beinahe ganz erlegen. „In einer Winternacht geriet die Wohnung Lachners



Abb. 144. Kaiser Konrad und die Weiber von Weinsberg. Bez.: „S.“ Um 1856.
Holzschnitt (0,148 m h., 0,195 m br.) in „Die deutsche Geschichte in Bildern“. Dresden 1862. (Zu Seite 143.)

im obersten Stockwerk eines hohen Hauses der Dienersgasse (zu München) in Brand. Es schien alles Bewegliche geborgen zu sein, als der Dachstuhl zusammenkrachte und der letzte Feuerwehrmann sich eben aus Lachners Studierzimmer flüchten wollte. Da entdeckte er noch einen verschlossenen Wandschrank. Er schlug die Tür mit dem Beile ein, und eine ungeheure Papierrolle fiel ihm entgegen; er warf sie rasch zum Fenster hinaus, sie flog, sich entrollend, von der schwindelnden Höhe herab, und Schwinds längste und humorvollste Zeichnung lag, der Länge nach, auf dem Pflaster zu Füßen der erstaunten Löschmannschaft“ [78]). Die Lachner-Rolle ist in ihrer Art einzig! Wo in aller Welt gibt es sonst eine solche Erzählung eines ganzen langen Lebenslaufes auf einem einzigen Streifen Papier?! — Schwinds Erzählertalent offenbart sich hier nicht weniger bedeutend als sein göttlicher Humor. Wie alles, was der König Midas berührte, zu Gold wurde, so ward unter den Händen Schwinds, dieses wunderbaren Mannes, alles zur lautersten Poesie. Die Lachner-Rolle ist musik-, kunst- und kulturgeschichtlich



Abb. 145. Die Rückkehr des Grafen von Gleichen.
Gezeichnet um 1850, gemalt Januar bis März 1864. Bez.: „Schwind 1864."
Ölgemälde (2,28 m h., 1,84 m br.) auf Leinwand. München, Schack-Galerie. Verlag von Dr. Albert, München.
(Zu Seite 142.)

gleich wertvoll. Mit welcher Liebe wird uns hier das behagliche Leben der „guten alten Zeit" vor Augen geführt! Welch intime Blicke dürfen wir in das alte München und in das alte Wien werfen! Die Lachner-Rolle zeigt uns Schwind auf der Höhe seiner Meisterschaft als Zeichner. Nachdem er den Stoff lange im Geiste mit sich herumgetragen, hat er das Ganze in 14 Tagen niedergeschrieben. Die Rolle ist mit der Feder gezeichnet, mit hauptsächlicher Betonung der Umrisse. Um besondere Wirkungen zu erzielen, hat Schwind Einzelheiten, wie das blaue

Wasser der Donau, die goldenen Haare der allegorischen Frauengestalten, den grünen Baum an der Isar, die rote Nase des Zollbeamten, den weißen Schnee auf den Mänteln der Männer, die durch die Winternacht eilen, usw. getönt. — In demselben Stil, wie die Lachner-Rolle, sind auch die Entwürfe zu kunstgewerblichen Gegenständen gezeichnet, deren erster Teil in den Jahren 64 und 65 entstand und der zweite nach Vollendung der später zu besprechenden Wiener Opernhausarbeiten. Eine große Anzahl jener Entwürfe darf die Nürnberger Kunstgewerbe-



Abb. 146. Kaiserin Marie Theresia und Mozart.
Medaillon aus der Bilderfolge zur Zauberflöte. Wien, Städtische Sammlungen 1864—1867.
(Zu Seite 146.)

schule ihr eigen nennen. Nur bei einigen wenigen von ihnen ist Schwind auf das Wesen und die Bedeutung des Geräts eingegangen, wie etwa bei den Uhrgewichten „Fuchs und Wolf", die übrigens in Anlehnung an eine frühere Zeichnung für die „Fliegenden Blätter" entstanden sind (Abb. 139). Meist umkleidet der Künstler die Gegenstände nur mit einem zierlichen Schmuck, der den Zweck und die Dienstleistung der Geräte in leicht verständlicher Weise erläutert oder wenigstens irgendwelchen Bezug darauf nimmt. So erzählt uns der Rahmen eines Wandspiegels das ganze Märchen vom „Schneewittchen", in welchem der Spiegel eine so große Rolle spielt (vgl. Abb. 140). Oder auf den beiden Pfosten eines



Abb. 147. Die Königin der Nacht. 1864/65.
Aquarell (0,41 m h., 0,30 m br.). Im Besitz von Arnold Otto Meyer, Hamburg.
Studie zu den Wiener Opernfresken. (Zu Seite 146.)



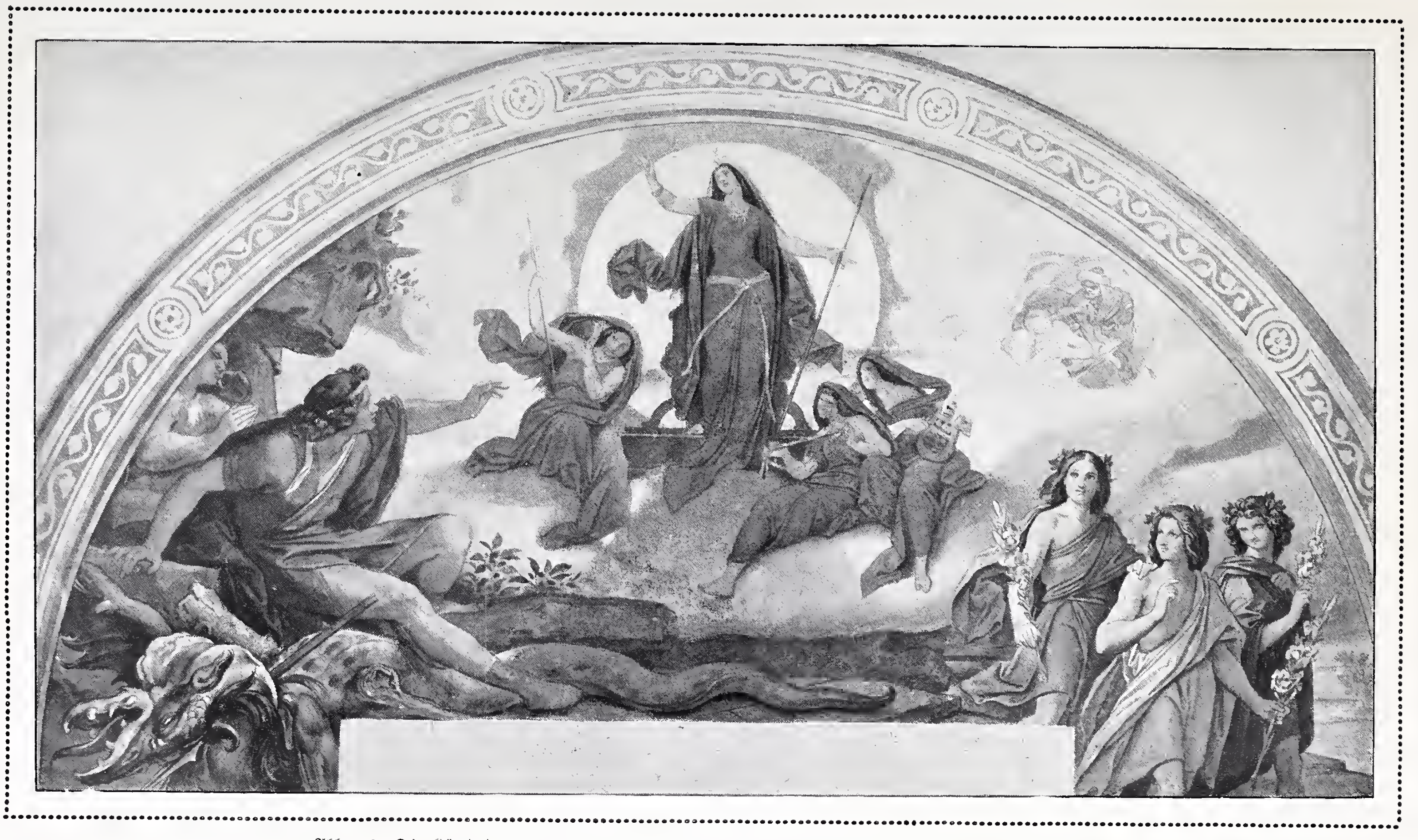


Abb. 148. Die Königin der Nacht, umgeben von den drei Damen, erscheint Tamino. 1864/65.
Entwurf für das Fresko in der Loggia der Wiener Oper. Aquarell (0,43 m h., 0,80 m br.). In der Neuen Pinakothek zu München. (Zu Seite 146.)



Abb. 149. Weber, „Freischütz". 1865/66.
Als Hauptbild: Agathe und Ännchen im Forsthause. Links die Wolfsschlucht. Rechts der Jägerchor.
(An einem Baum aufgehängt „Leyer und Schwert".)
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. (Zu Seite 146.)

Spiegels stehen Aschenbrödels putzsüchtige Schwestern. Auf dem Deckel eines Schmuck- und Handschuhkästchens gewahren wir einen Gnomen, der die Schätze der Erde, — und ein goldhaariges mit Korallen geziertes Meerweib, das die Schätze des Meeres aus einer Muschel in das Kästchen schüttet. „Für Öfen" zeichnete er eine ganze Reihe von Entwürfen, die er dann auch eigenhändig radierte (Abb. 141). Ferner entwarf er eine Fischschüssel, eine Wildbretschüssel, Briefbeschwerer, Schreibzeuge, Blumentöpfe, einen Tafelaufsatz, ein Goldfischglas, eine ganze Reihe von Scheibenbildern (Abb. 142), „ein Waschbecken mit der Geschichte der Melusine, eine feuergefährliche Petroleumlampe, deren Flamme zu löschen die ganze Feuerwehr samt Spritze eifrig beschäftigt ist, einen Schlüsselkasten mit der Legende der Himmelspförtnerin, Aufsätze für Büfetts, Noten- und Gewehrkasten". Ein Fröhlicher dient einer Uhr als Minuten-, ein Trauriger als Stundenzeiger [79]).



Abb. 150. Schubert, „Der häusliche Krieg" Links: „Der Erlkönig" Rechts: „Der Fischer" 1865/66.
Entwurf zu dem Fresko in der Wiener Oper. (Zu Seite 146.)



Abb. 151. Heinrich Marschner, Hans Heiling. 1865/66. Wien, k. k. Hofoper, Foyer. (Zu Seite 146.)



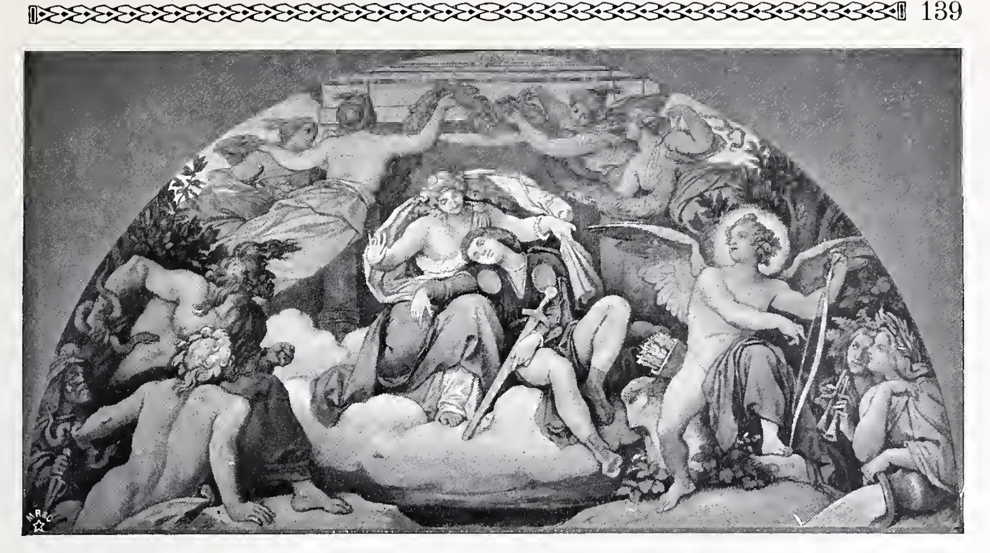


Abb. 152. Gluck, „Armida“. Rinaldo, in den Armen Armidens schlummernd. 1865/66. Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. (Zu Seite 146.)

Am reizvollsten in der Erfindung und am tiefsten in der Empfindung ist der Entwurf zu einem Brotteller. Das ovale Brett, worauf das Brot zu liegen kommt, ist von zwei größeren und zwei kleineren Darstellungen eingefaßt. Da sehen wir das eine Mal zwei Bauern, welche den Acker pflügen, während Engel Samenkörner in die Furchen streuen, und das andere Mal die Landleute bei der Ernte, während wiederum Engel vom Himmel herabsteigen, die ausgetrunkenen Wassergefäße der Landleute von neuem füllen und ihren Kindern Kränze winden. In der einen der kleineren Darstellungen gewahren wir eine Bauernfamilie, die vor Tisch ihr Gebet spricht und in der anderen dieselbe Familie beim kargen Mahle. Die letztgenannte Komposition klingt deutlich an das „Habermus“ an (Abb. 55). Es liegt in diesen schlichten Darstellungen der einfachen Tätigkeit des natürlichen Menschen, dessen Dasein in engem Kreise eingeschlossen ist, etwas Episches, sie erinnern — auch in der feinen reinen Linienführung — geradezu an antike Vasenbilder oder an

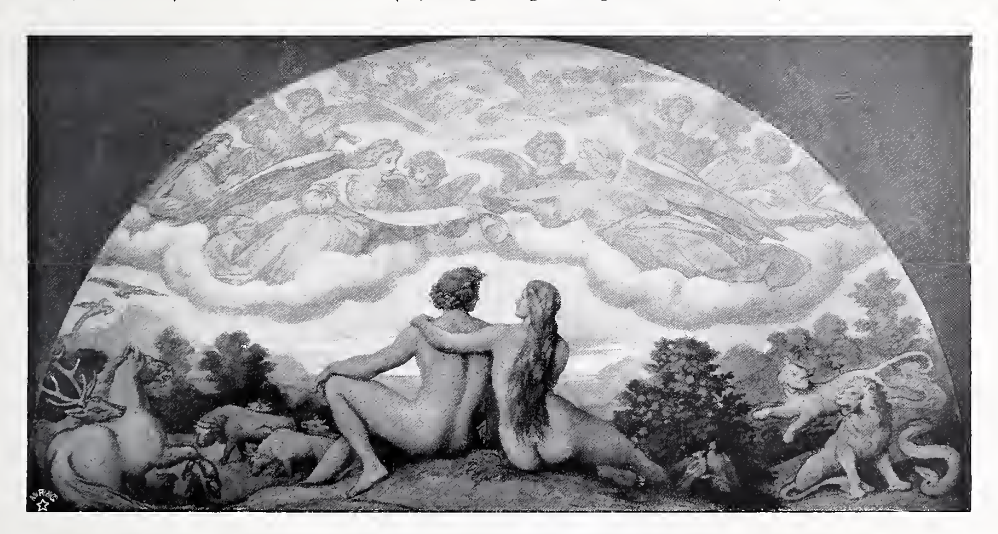


Abb. 153. Haydn, „Die Schöpfung“. Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. 1865/66. (Zu Seite 146 u. 148.)



Abb. 154. Cherubini, „Der Wasserträger". 1865/66.
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. (Zu Seite 146.)

etruskische Spiegel. Anderseits sind sie aber auch wieder von echt deutscher, von echt Schwindscher Gefühlswärme durchglüht. — Daß sich Schwind so dem Kunstgewerbe zuwandte, war nichts Zufälliges. Als echter Künstler kannte er keinen Unterschied zwischen „hoher Kunst" und Kunstgewerbe. Es war im Innersten seiner Natur begründet, alles, selbst das Unscheinbarste, mit dem Zauber der Poesie zu verklären, wie uns schon die Rauch- und Weinepigramme seiner Jugend erwiesen haben. Mit leichten Veränderungen ließen sich sicherlich gar manche jener reizenden kunstgewerblichen Entwürfe ausführen, und es ist tief zu beklagen, daß sich bis auf den heutigen Tag noch niemand an diesen Versuch herangewagt hat. — — —

„Es war einmal ein Graf, ein deutscher Graf. Den trieb ein Gefühl frommer Pflicht von seiner Gemahlin, von seinen Gütern, nach dem gelobten



Abb. 155. Rossini, „Der Barbier von Sevilla". 1865/66.
Entwurf für das Fresko im Wiener Opernhause. (Zu Seite 146 u. 147.)

Lande. — Er war ein Biedermann; er liebte sein Weib, nahm Abschied von ihr, empfahl ihr sein Hauswesen, umarmte sie und zog. Er zog durch viele Länder, kriegte und ward gefangen. Seiner Sklaverei erbarmte sich seines Herrn Tochter; sie löste seine Fesseln, sie flohen. Sie geleitete ihn aufs neue durch alle Gefahren des Kriegs. — Der liebe Waffenträger! — Mit Sieg bekrönt, ging's nun zur Rückreise — zu seinem edeln Weibe! — Und sein Mädchen? — Er fühlte Menschheit. — Er glaubte an Menschheit und nahm sie mit. Sieh da die wackere Hausfrau, die ihrem Gemahl entgegeneilt, sieht alle ihre Treue, all ihr



Abb. 156. Dittersdorf, „Doktor und Apotheker“.
Entwurf für das Fresko in der Wiener Oper. Bez.: „Schwind 15. April 1866.“ (Zu Seite 146 u. 147.)

Vertrauen, ihre Hoffnungen belohnt, ihn wieder in ihren Armen. Und dann daneben seine Ritter, mit stolzer Ehre von ihren Rossen sich auf den vaterländischen Boden schwingend; seine Knechte abladend die Beute, sie zu ihren Füßen legend; und sie schon in ihrem Sinn das all in ihren Schränken aufbewahrend, schon ihr Schloß mit auszierend, ihre Freunde mit beschenkend. — ‚Edles, teures Weib, der größte Schatz ist noch zurück!‘ — Wer ist's, die dort verschleiert mit dem Gefolge naht? Sanft steigt sie vom Pferde. — ‚Hier!‘ — rief der Graf, sie bei der Hand fassend, sie seiner Frau entgegenführend — ‚hier! sieh das alles — und sie! nimm's aus ihren Händen — nimm mich aus ihnen wieder! Sie hat die Ketten von meinem Halse geschlossen, sie hat den Winden befohlen, sie hat mich erworben — hat mir gedient, mein gewartet! — Was bin ich ihr schuldig? — Da hast du sie! — Belohn' sie!‘ An ihrem Halse rief das



Abb. 157. Wohl aus den sechziger Jahren. Bleistiftzeichnung. (0,33 m h., 0,205 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. Vgl. Abb. 158.

treue Weib, in tausend Tränen rief sie: ‚Nimm alles, was ich dir geben kann! Nimm die Hälfte des, der ganz dein gehört! — nimm ihn ganz! Laß mir ihn ganz! Jede soll ihn haben, ohne der anderen was zu rauben!' — ‚Und,' rief sie an seinem Halse, zu seinen Füßen, ‚wir sind dein!' — Sie faßten seine Hände, hingen an ihm — und Gott im Himmel freute sich der Liebe und sein heiliger Statthalter sprach seinen Segen dazu. Und ihr Glück und ihre Liebe faßte selig Eine Wohnung, Ein Bett und Ein Grab." — So erzählt uns Goethe in seiner „Stella" diese wunderbarste aller Geschichten, die Geschichte vom Grafen von Gleichen. Sowohl das einzigartige psychologische Problem, als auch der Hintergrund von Burg und Kreuzzug erregten Schwinds Aufmerksamkeit. Gegen Ende der vierziger Jahre zeichnete er die Rückkehr des „zweibeweibten" Grafen und unternahm im Sommer 1849 eigens eine Reise nach Thüringen, um das Heimatland des Grafen von Gleichen aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Mit solch liebevoller Anteilnahme war Schwind bemüht, sich auch in den landschaftlichen Hintergrund seiner gemalten Sagen und Märchen hineinzusehen und hineinzuleben. Den Karton erblickte der Graf Schack in des Meisters Werkstatt und erteilte diesem den langersehnten Auftrag, den Karton in Öl auszuführen. Die Arbeit nahm die Zeit vom Januar bis zum März 1864 in Anspruch (Abb. 145). Schön herausgearbeitet ist der malerische Gegensatz zwischen dem dunkel lauschigen deutschen Walde im Hintergrunde und der Burg, die, von der Sonne hell beleuchtet, hoch darüber emporragt. Ferner hat der Pfad, der aus dem Walde zum Vordergrunde führt, etwas unsagbar Reizvolles. Auch sonst ist die Komposition reich an feinen Zügen. Man betrachte z. B. die stille dunkle Dirne mit den gesenkten Augen und ihre blonde Nachbarin, die so frisch und unschuldig gerad in die Welt schaut. Der alte Mann aber, der den Starenkäfig zimmert, erinnert uns wieder an die schon mehrfach angezogene „Chronika" von Brentano. So ungefähr möchte man sich den alten blinden Ritter vorstellen, der die Körbe flicht. Allerliebst aufgefaßt ist endlich das Wiedersehen zwischen Hund und Pferd. Einen prächtigen Charakterkopf besitzt der Rittersmann neben dem Rosse. In diesem abseits Stehenden, welcher der Begrüßung freundlich lächelnd zuschaut und sich offenbar so seine Gedanken darüber macht, dabei das ganze Bild in sich aufnimmt, scheint Schwind sich selbst porträtiert zu haben. Der Page der morgenländischen Dame aber, welcher

ihren Zelter am Zügel führt, blinzelt unsern abseits stehenden Ritter so pfiffig schmunzelnd an, wie wenn er sagen wollte: „Gelt, du wirst uns noch einmal alle miteinander, die wir hier versammelt sind, im Bilde auf die Nachwelt bringen?!“ — In solchen Zügen offenbart sich der Humor unsers Künstlers, der mit dem größten Ernste bei der Sache sein und zugleich über sein Werk und sich selbst schalkhaft lächeln konnte. Dasselbe Motiv vom Ritter und Rosse, wobei das Zusammengehörigkeitsgefühl ebenso kräftig herausgearbeitet ist, wiederholt sich übrigens auf einer anderen Komposition Schwinds, den „Weibern von Weinsberg“, einer Schöpfung, die sich gleichfalls durch köstlichen Humor auszeichnet (Abb. 144). Und so ließen sich noch mehr feine ansprechende Einzelheiten von der Komposition „Die Rückkehr des Grafen von Gleichen“ aufzählen. Was aber soll man zu dem Ölbild sagen? — Schwind war bis an sein Ende stolz auf diese Leistung und nannte sie das Beste unter seinen Gemälden[80]). Allein die Nachwelt vermochte sich dieser Ansicht des Künstlers nicht anzuschließen. Im Gegenteil. Ihr scheint jene Schöpfung, als Ölbild betrachtet, eine seiner schwächeren Arbeiten zu sein. Er hatte damit wiederum den unglücklichen Versuch gemacht, die Färbung der Altdeutschen und Altniederländer nachzuahmen. So äußerte er selbst, während er an diesem Werk tätig war, zu seinen Schülern: „Die Malerei, der ich folge, ist die deutsche, und als Grund dieser ist die Glasmalerei anzunehmen. Die deutsche Art zieht die Kontur und stellt die Farben harmonisch nebeneinander.“ Die Beschäftigung mit den Glasfenstern scheint Schwind demnach zu

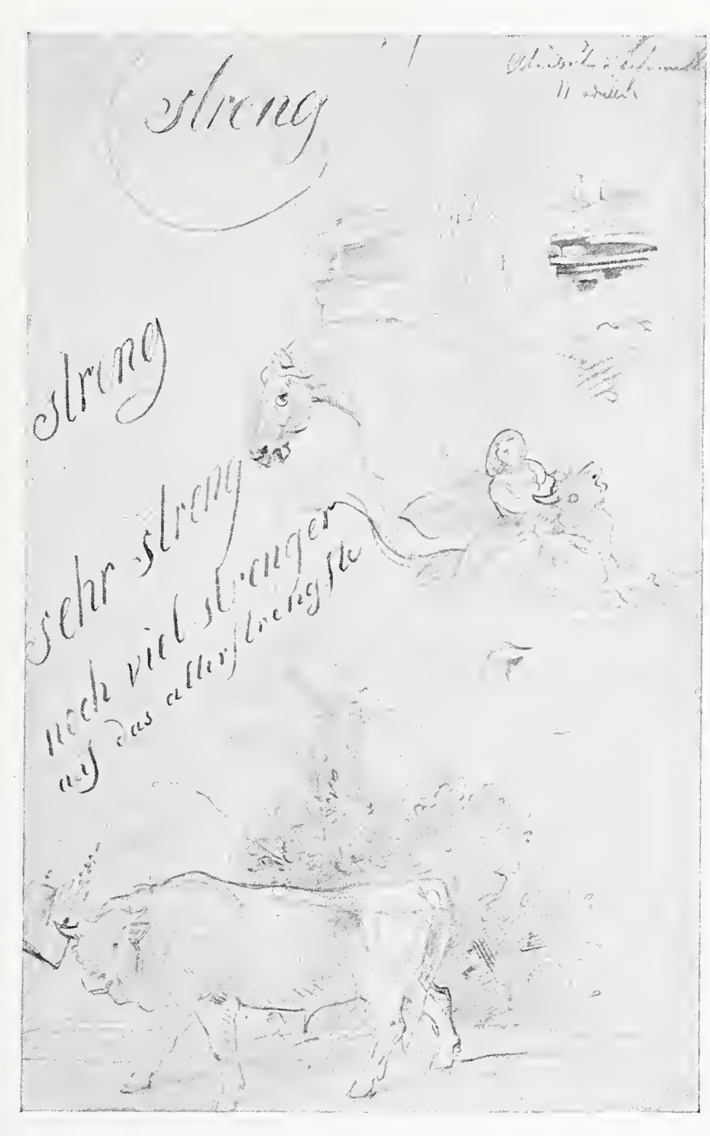



Abb. 158. Humoristische Zeichnung. Wohl aus den sechziger Jahren. Bleistiftzeichnung (0,32 m h., 0,205 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. Mit derartigen Schwänken pflegte sich Schwind über die Langeweile der Akademiesitzungen hinwegzuhelfen.

diesem verhängnisvollen Irrtum geführt zu haben. Er hat freiwillig auf das Maß koloristischer Wirkung verzichtet, das er in einigen der Reisebilder erreicht hatte, und er hat die kräftige Färbung der Altdeutschen dennoch nicht erreicht. Endlich tut der Wirkung des Bildes auch das große Format Abbruch. Alles in allem,




Abb. 159. Die schwarze Katze. 1866.
Bez.: „Le chat noir. Concert Symphonie pour le Violon. Dédié à M. Joachim" usw.
Feder- und Tuschzeichnung (0,31 m h., 0,23 m br.). Im Besitz von Dr. Friedrich M. Fels, Basel.
Nach einer Photographie.

besitzt „Die Rückkehr des Grafen von Gleichen" ähnliche Vorzüge und Schwächen wie die „Rose" und kann wie diese nur in der Abbildung voll genossen werden.

Das Jahr 1863 sollte Schwind ein liebes Weihnachtsgeschenk bringen. Er erhielt den Auftrag, das neu erbaute Opernhaus seiner geliebten Heimatstadt Wien mit Fresken zu verzieren, die Szenen aus den bedeutendsten Opern und anderen Tonstücken darstellen sollten. Wien hatte seine Gestalt wohl von allen

großen Städten Mitteleuropas am meisten und gründlichsten verwandelt. Sein Hauptwahrzeichen, die hohen Basteien, welche die herrliche Aussicht über Stadtgräben und Glacis gewährten, waren gefallen. Wo sonst Baumgänge und Rasenplätze, standen jetzt hohe, prunkvolle Häuser, und aus dem Stadtgraben vor dem Kärtner Tore, das der Knabe und der Jüngling Schwind vom „Platzl“ des Mondscheinhauses stets vor Augen gehabt, stieg nun der Prachtbau empor, den er jetzt gleichsam mit einer gemalten Geschichte der Oper auszuschmücken berufen war[81]). Mit einem solchen Plan trug er sich schon seit seiner Jugendzeit. Aber „die Mauern Wiens mußten fallen“, äußerte er in seiner humoristischen Weise, „um mir Platz zur Ausführung dieses lang gehegten Planes zu verschaffen“. Als er



Abb. 160. Der sichere Mann. (Nach dem Gedicht von Mörike.) 1866/67.
Sepiazeichnung (0,26 m h., 0,33 m br.). Im Besitz der Familie von Ravenstein, Karlsruhe. (Zu Seite 150.)

den Auftrag erhielt, war er sich über eines sofort klar: „Dahin gehört vor allem der größte Tondichter Österreichs, und das ist Mozart!“ Und so hat er denn Mozart auch am eingehendsten und liebevollsten behandelt. „Nach seiner Art nahm er sich dabei vor,“ erzählt Wilhelm Heinrich Riehl, „einer der Mozartschen Operngestalten das Gesicht Mozarts zu geben. Aber welcher? In welcher seiner Bühnenfiguren hat Mozart sich selbst am sprechendsten gemalt? Diese Frage beschäftigte ihn lange, ohne daß er zu einem Entscheid kommen konnte. Da besuchte ich ihn eines Tages — es mag im Jahre 1864 gewesen sein. Im wahren Entdeckerjubel kam er mir entgegen und rief: ‚Ich hab's gefunden! Im Papageno hat Mozart sich selbst gemalt, Mozart ist Papageno; ich werde dem Papageno den Kopf Mozarts geben‘ . . . Aber Schwind zog den Papageno auch deshalb besonders hervor, weil nicht nur in Mozart, sondern auch in ihm

selbst ein Stück idealer Papageno-Natur schlummerte." — Die ganze Loggia des Wiener Opernhauses ward mit Fresken zu Mozarts „Zauberflöte" (Abb. 143 und 146—148) ausgemalt, während im dahinter liegenden Foyer Haydns „Schöpfung" (Abb. 153) und Bilder zu den Werken anderer Komponisten ihren Platz fanden (Abb. 149—152 u. 154—156). Im Jahre 1866 führte Schwind die Wiener Opernfresken aus. Während er emsig daran arbeitete, den vielen herrlichen Kunstdenkmalen der frisch aufblühenden Stadt Wien ein neues hinzuzufügen, donnerten draußen die Kanonen, und das alte Österreich trat die Führerschaft in Deutschland an das junge Preußen ab. Als getreuer Sohn seines österreichischen Vaterlandes war Schwind tief erschüttert. Aber er verbiß sich um so mehr in seine Arbeit und suchte sich mit dem Gedanken zu trösten: „Mozart wird doch das ganze Königreich Preußen überdauern. Staaten gehen in Trümmer und Völker versinken, aber das wahre Kunstwerk bleibt; Hellas ist versunken, aber der alte Homer lebt noch."



Abb. 161. Studie zur „Schönen Lau". Bez.: „M. v. Schwind." Wohl 1868. Federzeichnung (0,20 m h., 0,325 m br.). München, Königl. Graphische Sammlung. Vgl. Abb. 162.

Es war schön von den Wienern, daß sie sich das geborene Wiener Kind zur Ausschmückung ihres Opernhauses auserkoren! Sie hätten aber auch keinen geeigneteren Mann finden können. Schwind brauchte sich nicht erst in den Auftrag hineinzudenken und hineinzuempfinden, als er ihn erhielt. Er lebte und webte ja in der Musik. Wer Beethoven und Mozart liebte, der war auch sein Freund. So wurde mir einst von einem alten Münchener ein reizendes, für Schwind recht charakteristisches Geschichtchen erzählt. Saß da an einem schönen Sommerabend in einem Landhause am Starnberger See ein junger Mann am Klavier und spielte Beethovens Mondscheinsonate. Er war ganz in die Musik versunken. Da steckte plötzlich Schwind seinen Kopf durch das offene Fenster des zur ebenen Erde gelegenen Zimmers hinein und richtete an den ihm völlig Unbekannten die freundlichen Worte: „Ist's erlaubt, a bisserl zuzuhören?" — Und von dem Tag an wurden beide Männer Freunde[82]). Es geht ein musikalischer Zug durch Schwinds gesamtes Schaffen. „Man versteht Schwind, den Maler, nicht ganz, wenn man Schwind, den Musiker, nicht dazu nimmt"[3]). Fürwahr, der warme Musikfreund, der leidenschaftliche Geiger, der Jugendgenosse

eines Franz Schubert, der Schöpfer einer „Lachner-Rolle“, einer „Symphonie“, eines „Hochzeitszuges des Figaro“ war der rechte Mann, das Wiener Opernhaus auszumalen. Und so hat er denn auch hier prächtige Sachen geschaffen. Wie urgemütlich ist Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“! Wie hat es unser Künstler verstanden, das wild Phantastische und das deutsch Liebe eines Karl Maria von Weber auszudrücken! Welch herrlicher Humor spricht aus dem „Barbier von Sevilla“! Wie schön und wie einfach dabei hat Schwind das berühmte, von Schubert komponierte „Halb zog sie ihn, halb sank er hin“ ver-



Abb. 162. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau.
Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.
Verlag der G. J. Göschenschen Verlagshandlung in Leipzig.
Nach der Radierung von Julius Naue. (Zu Seite 152.)

körpert! Auch der phantastische „Erlkönig“ ist ungemein packend und poetisch. Insgesamt sind Schwinds Opernfresken nicht Illustrationen im gewöhnlichen Sinne des Wortes, vielmehr freie, aus dichterischer Seele geborene Nach- und Neuschöpfungen. Wie sehr er bemüht war, etwas Selbständiges, Eigenartiges zu geben, geht aus seinen damaligen Klagen hervor, daß er sich der Einzelheiten des Textes und der Melodien so schwer entschlüge, wodurch er im freien und originellen Schaffen behindert würde[84]). Erstaunlich war auch des Künstlers Vermögen, sich in die Trachten und Lebensgewohnheiten wie in das Denken und Fühlen der verschiedenen Zeiten hineinzuleben und hineinzudenken. Wir sehen da keine Akademiemodelle vor uns, die sich in den alten Prachtgewändern höchst unbehaglich fühlen, sondern wir haben es überall mit Menschen von Fleisch und Blut zu tun, denen

ihre Kleider wie angegossen am Leibe sitzen, denen ihre Haar- und Barttracht ganz vorzüglich steht, die sich vollkommen natürlich bewegen und handeln. Bewunderns-wert ist auch Schwinds Geschick, den gegebenen Raum auszunützen. Wie glücklich hat er z. B. einen großen Teil der Lünetten in drei Abteilungen gegliedert. Oder wie wundervoll fügt sich Haydns „Schöpfung“ in den Halbkreis ein. (Abb. 153.) Dies dürfte wohl überhaupt das schönste der Fresken sein. Die Tiere lassen freilich in bezug auf naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit zu wünschen übrig. Aber dieser Engelschor! Und diese wunderbare Reinheit in den beiden Gestalten des Adam und der ihn liebevoll umschlungen haltenden Eva. Das erste Menschenpaar ist noch von keinem Künstler mit dieser Reinheit und dieser inneren

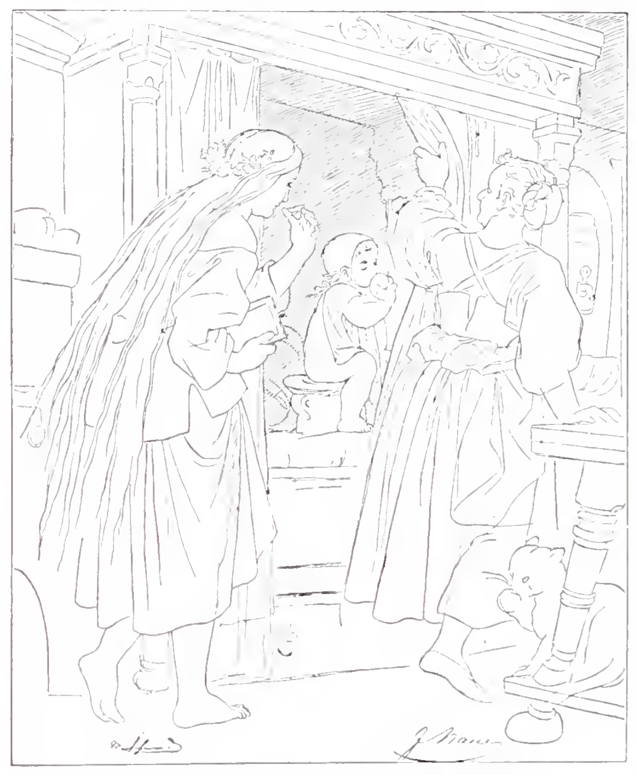


Abb. 163. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau.
Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.
Verlag der G. J. Göschenschen Verlagshandlung in Leipzig.
Nach der Radierung von Julius Naue. (Zu Seite 152.)

Beseelung dargestellt worden! Reinheit und Keuschheit bilden den höchsten Adelstitel der Schwindschen Kunst. Mit berechtigtem Stolz durfte der Künstler von sich rühmen, „daß in allen seinen Werken, selbst den im antiken Sinne gemachten, auch nicht eine Spur von Obszönität zu finden“. —

⊠ ⊠ ⊠

Im Schwabenlande, bei dem Städtlein Blaubeuren, dicht hinter dem alten Mönchskloster, sieht man nächst einer jähen Felsenwand den großen runden Kessel einer wundersamen Quelle, der „Blautopf“ genannt[85]). Die dunkle, vollkommen blaue Farbe der Quelle, ihre verborgene Tiefe, die wilde Natur der ganzen Umgebung, der für gewöhnlich ruhige Spiegel und im merkwürdigen Gegensatz dazu der starke Abfluß, der das Kloster und die ganze Stadt mit Wasser versieht,

endlich der Umstand, daß bei anhaltendem Regen und Tauwetter die Quelle sich trübt, auffallend stark und so unruhig wird, daß sie beträchtliche Wellen aufwirft und Überschwemmungen verursacht, verleihen ihr ein feierliches, geheimnisvolles Ansehen. Ihre verschiedenen Merkwürdigkeiten sucht sich das Volk in seiner poetischen Weise durch allerlei Wunder zu erklären. Und Eduard Mörike, der gemütvolle schwäbische Dichter, wußte die Erzählungen des Volkes zu belauschen

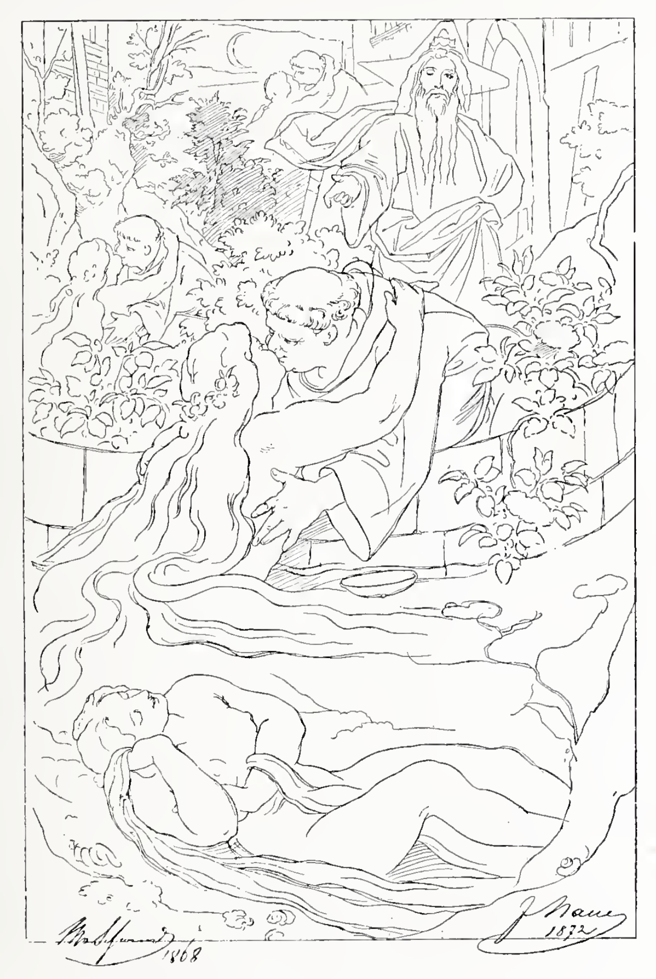


Abb. 164. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau.
Bez.: „M. v. Schwind." „1868".
Verlag der G. J. Göschenschen Verlagshandlung in Leipzig.
Nach der Radierung von Julius Naue. (Zu Seite 152.)

und zu verdichten und schuf so seine reizende „Historie von der schönen Lau", der Quellnymphe des „Blautopfes". Mörike war eine mit Schwind innerlich verwandte Natur und durch enge Freundschaftsbande mit ihm verbunden. Diese Freundschaft fand auch mehrfach ihren Niederschlag im künstlerischen Schaffen der beiden Männer. Mörike lieh, wie wir oben gesehen haben, seiner Begeisterung für Schwinds Schöpfungen in gleich gestimmten Versen Ausdruck, während Schwind das „Pfarrhaus von Cleversulzbach" nebst der benachbarten Kirche mit dem „alten Turmhahn", sowie einige Gedichte Mörikes, wie den „Sicheren

Mann“ (Abb. 160) illustrierte und nun auch daran ging, in seiner kernigen, humorvollen Art Bilder zu der nicht minder kernigen und humorvollen Geschichte der schönen Lau zu entwerfen. Diese war mit einem alten Donaunix am Schwarzen Meer vermählt. Ihr Mann verbannte sie, darum, daß sie nur tote Kinder hatte. Das aber kam, weil sie stets traurig war, ohne einige besondere Ursache. Die Schwiegermutter hatte ihr geweissagt, sie möge eher nicht eines lebenden Kindes genesen, als bis sie fünfmal von Herzen gelacht haben würde. Beim fünftenmal müßte etwas sein, das dürfe sie nicht wissen, noch auch der alte



Abb. 165. Aus Mörike: Geschichte von der schönen Lau
Bez.: „M. v. Schwind.“ Wohl 1868.
Verlag der G. J. Göschenschen Verlagshandlung in Leipzig.
Nach der Radierung von Julius Naue (Zu Seite 154.)

Nix. Es wollte aber damit niemals glücken, soviel auch ihre Leute deshalb Fleiß anwandten; endlich da mochte sie der alte König ferner nicht an seinem Hofe leiden und verbannte sie in den Blautopf. Um sich die Zeit zu vertreiben, wollte sie gern die Wohnungen der Menschen sehen, was alles sie darin gewerben, spinnen und weben. Und so schwamm sie denn durch viele, viele unterirdische Gänge und Kanäle, bis sie in den Keller des Nonnenhofes kam, woselbst sich noch von alten Zeiten her ein offener Brunnen mit einem steinernen Kasten befand. Im Nonnenhofe hauste die gute Frau Wirtin Betha Seysolffin mit ihren Töchtern und ihrer Schwiegertochter. Mit all diesen fröhlichen Menschen machte die traurige Quellnymphe Bekanntschaft, besuchte sie wieder und wieder und vertraute ihnen endlich ihr unglückseliges Geheimnis an. Eines Tages stieg



Abb. 166. Widmungsblatt für Bauernfeld. 1869.
Bauernfeld liest Schwind aus einem Manuskript vor, während die Schubert-Büste gleichfalls zu lauschen scheint und Raimunds „Jugend" die Feder schneidet.
Links die Wiener Gesellschaft mit Liszt. Rechts die Nymphe des Starnberger Sees und Tanneck.
Sepiazeichnung (0,30 m h., 0,76 m br.) Im Besitz von Frl. F. von Wertheimstein, Wien.

sie auch aus dem steinernen Kasten heraus (Abb. 162) und ward von den sorglichen Frauen gut abgetrocknet und in Kleider gehüllt. Bei ihrem Rundgang durch das Haus bot sich ihr ein ergötzlicher Anblick dar. Saß da ein Enkelein mit rotgeschlafenen Backen und einem Apfel in der Hand auf einem runden Stühlchen von guter Ulmer Hafnerarbeit, grünverglaset. Das wollte dem Gast außer Maßen gefallen; sie nannte es einen viel zierlichen Sitz, rümpft' aber die Nase mit eins, und da die drei Frauen sich wandten zu lachen, vermerkte sie



Abb. 167. Aus dem Märchen der „Melusine": Anfang und Schlußbild. 1868/69.
Aquarell (0,78 m h., 0,655 m br.). Die Folge von elf Bildern in Wien, Kunsthistorisches Museum.
Verlag von Paul Neff in Eßlingen. (Zu Seite 154, 155 u. 156.)

etwas und fing auch hell zu lachen an (Abb. 163). So war es ihr ein erstes Mal geglückt und der Zauber gebrochen. Nachts darauf hatte sie einen närrischen Traum (Abb. 164). Sie sah die ehrsame Wirtin als eine dicke Wasserfrau mit langen Haaren in dem Blautopf schwimmen, wo sie der Abt des Klosters, der die Wirtin, als eine saubere Frau, gern sah — er selber aber war gleich ihr ein starkbeleibter Herr — entdeckte, sie begrüßte und ihr einen Kuß gab, so mächtig, daß es vom Klostertürmlein widerhallte, und schallte es der Turm ans Refektorium, das sagt es der Kirche und die sagt's dem Pferdestall und der sagt's dem Fischhaus und das sagt's dem Waschhaus und im Waschhaus da riefen's die Zuber und Kübel sich zu. Der Abt erschrak bei solchem Lärm; ihm

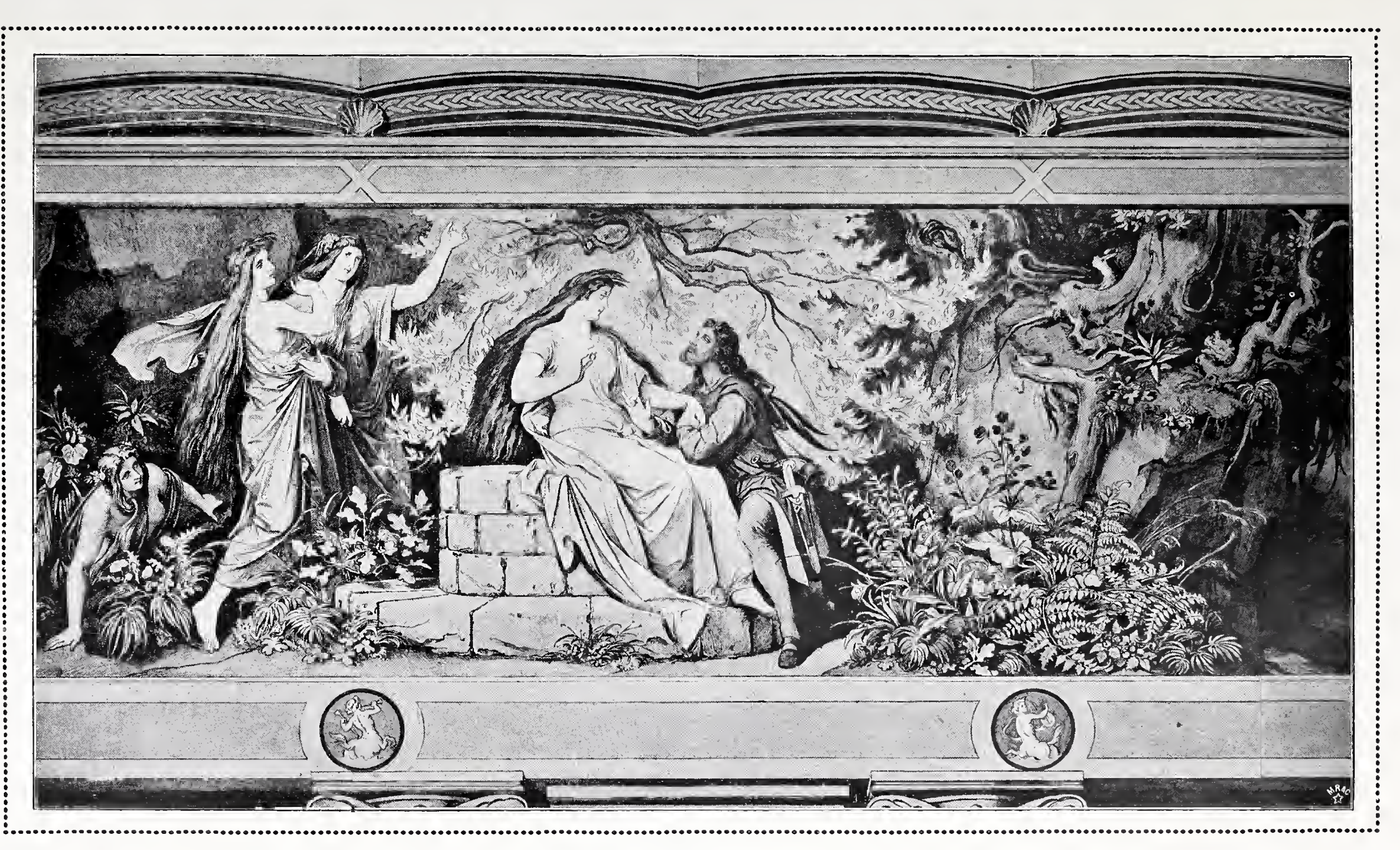


Abb. 168. Am Waldbrunnen. Aus dem Märchen der „Melusine". Aquarell (0,78 m h., 1,335 m br.) Vgl. Abb. 167. Verlag von Paul Neff in Eßlingen. 1868/69.
(Zu Seite 155.)

war, wie er sich nach der Wirtin bückte, sein Käpplein in den Blautopf gefallen, sie gab es ihm geschwind, und er watschelte hurtig davon. Da aber kam aus dem Kloster heraus unser Herrgott, zu sehen, was es gäbe. Er hatte einen langen weißen Bart und einen roten Rock und frug den Abt, der ihm just in die Hände lief: „Herr Abt, wie ward Euer Käpplein so naß?“ — Während dieses Traumes mußte die schöne Lau wieder von ganzem Herzen lachen und so gelang es ihr auch noch ein drittes und viertes Mal. Als sie nun gelegentlich wieder bei den Frauen im Nonnenhofe war, kam plötzlich der Sohn vom Haus dahergelaufen und rief: „Schickt um Gotteswillen die Lau nach Haus! Der Blautopf leert sich aus, es ist, als wenn die Sündflut käme.“ Die Lau aber tat einen Schrei: „Das ist der König, mein Gemahl, und ich bin nicht daheim!“ — Hiermit fiel sie von ihrem Stuhl sinnlos zu Boden. Die Frauen wußten nun nicht, was mit ihr beginnen. Da erschien unverhofft der Wirtin zweiter Sohn, der des Klosters Koch, dabei ein lustiger Vogel und ein heller, anschlägiger Kopf war. Der sprach: „Macht, daß die Ente ins Wasser kommt, so wird sie schwimmen!“ — Und damit nahm er, als ein starker Kerl, die Wasserfrau auf seine Arme, während ihm seine Schwester Jutta leuchtete. Am Blautopf fanden sie das Wasser schon merklich gefallen, gewahrten aber nicht, wie die drei Zofen der schönen Lau, mit den Köpfen dicht unter dem Spiegel, ängstlich hin und wieder schwammen, nach ihrer Frau ausschauend (Abb. 165). Das Mädchen stellte die Laterne hin, der Koch entledigte sich seiner Last, indem er sie behutsam mit dem Rücken an einen Hügel lehnte. Da raunte ihm sein eigener Schalk ins Ohr: wenn du sie küßtest, freute dich's dein Leben lang und könntest du doch sagen, du habest einmal eine Wasserfrau geküßt. Und eh' er's recht dachte, war's geschehen. Da löschte ein Schuck Wasser aus dem Topf das Licht urplötzlich aus, daß es stichdunkel war umher, und tat es dann nicht anders, als wenn ein ganz halb Dutzend nasser Hände auf ein Paar kernige Backen fiel und wo es sonst hintraf. Darob aber mußte die schöne Lau in ihrem Ohnmachtsschlaf innig lachen. Es war das fünfte Mal! Und somit war nun jegliches erfüllt, zusamt dem, so der alte Nix und sie selbst vorher nicht wissen durfte. Der alte Nix aber holte sich sein Ehgemahl jetzt wieder heim. Ehe sie aus dem Schwabenlande schied, nahm sie freundlichen Abschied von den fröhlichen Menschenkindern des Nonnenhofes und stiftete kraft ihrer Zaubermacht mannigfachen Segen in ihr Haus.

Während Schwind noch an dieser heiteren Wasserfrauengeschichte zeichnete, begann er bereits eine andere große Arbeit, die gleichfalls die Geschichte einer Wasserfrau zum Thema hat, aber eine Geschichte nicht so heiterer, sondern im Gegenteil tieftrauriger Art. Das Märchen von der „Melusine“ ist die dritte und letzte der drei großen Märchenfolgen (Abb. 167 bis 173). Wenn man in der lachenden Stadt Wien, der Stadt der sonnigen Heiterkeit und der anmutigen Vornehmheit, das prachtvolle, an herrlichen, blendenden Schätzen reiche kunstgeschichtliche Museum durchwandert hat, gelangt man im obersten Stockwerk in ein stilles Gemach. Daselbst ist Schwinds „Melusine“ zu still andächtiger Betrachtung ausgestellt, denn dieses letzte Werk ihres großen Sohnes, eine seiner allerschönsten Schöpfungen, beherbergt die Stadt Wien, und sie besitzt daran einen wahren Schatz, ungleich größer noch, als selbst die Opernfresken. Dieses ernste Werk Schwinds ist mit feinem Taktgefühl allein in traulichem Raum untergebracht. Wer nur irgend menschliche Empfindung besitzt, den wird die „Melusine“ bis ins Innerste seines Herzens erschüttern und, wem auch nicht leicht die Tränen kommen, der wird die Augen davor übergehen fühlen. „Fontes Melusinae“ lesen wir an dem großen Felsblock, in dessen kühlem Schatten die Quellnymphe träumerisch ruht. Sie ist mit dem Oberkörper aus dem Wasser emporgetaucht, ihr schilfbekränztes Haupt ruht auf der Hand, üppiges Goldhaar umfließt Gesicht und Busen. Die Erscheinung erinnert uns an die Nixen, welche

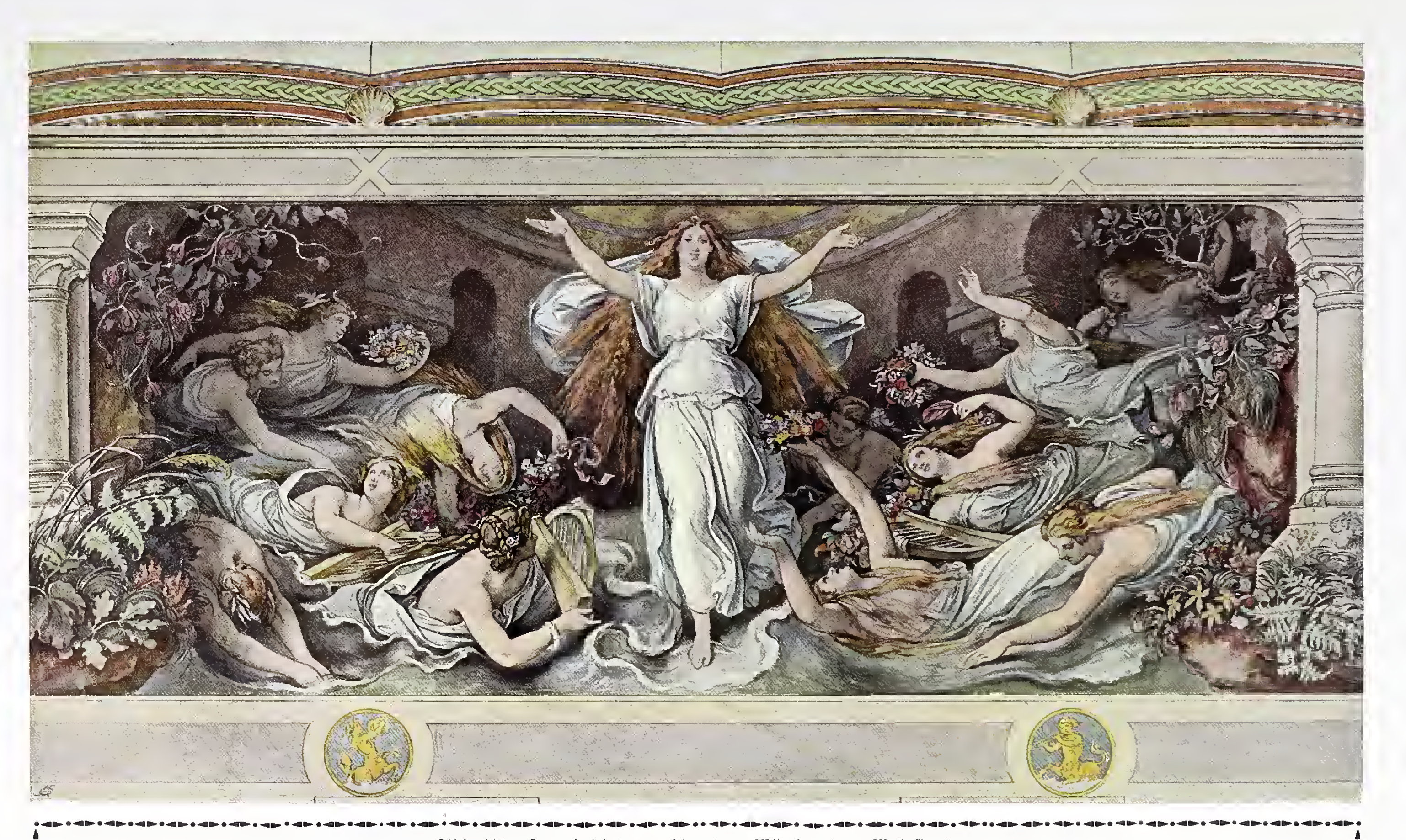


Abb. 169. Das Heiligtum. Aus dem Märchen der „Melusine“.
Aquarell (0,775 m h., 1,33 m br.). 1868/69. Vgl. Abb. 167. Verlag von Paul Neff, Eßlingen. (Zu Seite 154.)



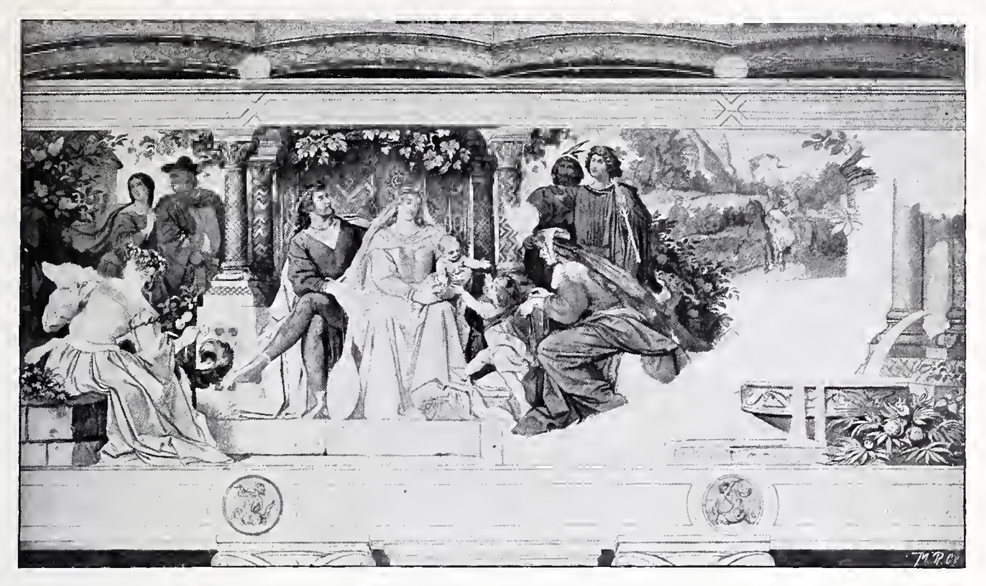


Abb. 170. Liebesglück. Aus dem Märchen der „Melusine". Studie zu der Wiener Bilderfolge. 1868/69. Aquarell, zum Teil unvollendet (0,77 m h., 1,33 m br.) Im Besitz von Frau Marie Baurnfeind, geb. von Schwind, München. (Zu Seite 155.)

den weißen Hirsch tränken. Aus ihren Träumen wird Melusine aufgescheucht durch den Grafen Raymund aus dem Hause Lusignan, der sich in düsterer Bergwildnis verirrt hat. Er begehrt sie zum Weibe, und sie reicht ihm den Ring der Treue, während ihre Gespielinnen die Hände zur Warnung erheben. In festlichem Zuge, hoch zu Roß, gefolgt von einer Schar von Wasserjungfrauen auf feurigen Pferden, zieht Melusine auf des Geliebten Schloß. Am Morgen nach der Brautnacht muß ihr Gatte geloben, niemals den Rundtempel zu betreten, der in nächster Nähe des Schlosses über Nacht wundersam entstanden ist. In ihm verjüngt sie sich von Zeit zu Zeit im Kreise ihrer Gespielinnen durch erquickendes Bad und bewahrt sich so ihre Schönheit. Solange ihr Gemahl seinen Schwur hält, leben sie in Glück und Frieden miteinander in der herrlichen Landschaft, durch den Klang des Saitenspiels beglückt und durch die Freude an prächtig gedeihenden Kindern beseligt. Aber die Gedankenspäher und Geschichtenträger können sich über den geheimnisvollen Rundturm nicht beruhigen. Sie raunen dem Grafen allerlei Schlimmes ins Ohr und säen Mißtrauen auf einem Boden, der dafür nur allzu empfänglich ist. Von wilder Eifersucht erfüllt, reißt der Ehegatte die Pforte des Tempels auf — und die Wasserjungfrauen stieben auseinander, der schöne Traum von Glück und Seligkeit zerrinnt, und Melusine muß zurück, unter die Erde, fort von ihrem Gatten und ihren Kindern. Doch die Mutterliebe läßt ihr keine Ruhe. Nächtlicherweile schwebt sie durch die Lüfte, an das Fenster des Kinderzimmers, um ihre Kleinen wiederzusehen. Ihr Gemahl aber fühlt sich grausam bestraft für sein kleinliches Mißtrauen und seine grundlose Eifersucht. Der Schmerz, die Reue, die Verzweiflung geben ihn nimmer frei. Es duldet ihn nicht auf seinem Schlosse. Er ergreift Pilgerhut und Pilgerstab, durchwandert alle Länder, um die Unvergeßliche zu finden. Endlich findet er sie. In langem süßen schmerzlichen Kusse küßt sie ihn zu Tode. — Im letzten Bilde aber erblicken wir wieder die träumende, sinnende Melusine in ihrem felsenumschlossenen Quell. Im letzten wiederholt sich das erste Bild. Gerade diese Wiederkehr hat etwas Ergreifendes. Man denkt an das Naturleben, das ewig dasselbe bleibt, während Menschengeschlechter entstehen und vergehen.



Abb. 171. Die bösen Zungen, Liebesglück und Der Eidbruch. Aus dem Märchen der „Melusine“. Studie zu der Wiener Bilderfolge. 1868/69. Aquarell (0,26 m h., 0,93 m br.). Im Besitz der Frau Marie Bauernfeind, München. (Zu Seite 155 u. 158.)

In dem Grafen verkörpert sich der vergängliche Mensch, in der Melusine die unsterbliche Natur. Das Schlußbild aber spiegelt uns die ganze Teilnahmslosigkeit der ewig starren Natur gegenüber den Leiden und Freuden der Menschen wider. Beim Anblick dieses Bildes werden wir von denselben Gefühlen überwältigt, wie wenn wir — von einem Begräbnis heimkehrend — die Blumen blühen sehen und die Vögel singen hören. Ob Schwind wohl von ähnlichen Gedanken und Empfindungen durchdrungen war? — Sicherlich aber war er damals von dem Bewußtsein erfüllt, daß er selbst dem vergänglichen Geschlechte der Menschen angehöre, daß es auch mit ihm einmal trotz all der Werke, die er geschaffen, trotz all des Glücks, das er genossen, zu Ende gehen müsse. Aus diesem Gefühl heraus erwuchs ihm die Wahl des tragischen Stoffes. Das „Aschenbrödel“ ist ein heiteres Lustspiel. Die „Sieben Raben“ sind ernst, aber sie klingen in lauten Jubel aus. Die „Melusine“ wirkt wie ein erschütterndes Trauerspiel. — „Es ist nach meiner Ansicht,“ schreibt Hyazinth Holland, „keine so herzinnig ethische Idee, wie bei jener guten Schwester, welche durch unsägliche Leiden und Dulden ihre Brüder erlöst, es ist einzig der Lohn bestrafter Neugierde und des böslichen Mißtrauens, welches die schreckliche Katastrophe und den Zusammenbruch des also schön aufgebauten Lebensglücks herbeiführte.“ Liegt zweifellos eine tiefe Wahrheit in diesen Worten, so darf man ihnen gegenüber aber auch auf die Tiefe der Weltanschauung hinweisen, die sich in der „Melusine“ ausspricht. Auch machen sich neben dem Mißtrauen bittere, von Herzen kommende Reue, innige, zum Tode führende Gattenliebe, endlich rührende, unbezwingliche Muttertreue geltend. Das „Aschenbrödel“ ist eine Verherrlichung der jungfräulichen Demut und Anspruchslosigkeit, die „Sieben Raben“ künden den Ruhm deutscher Treue, die Elisabeth-Folge ist ein Denkmal weiblicher Religiosität und werktätiger Menschenliebe, die „Melusine“ endlich eine Verherrlichung der ehelichen und mütterlichen Zärtlichkeit[86]). „Alle zusammen bilden sie aber eine Apotheose des Frauenherzens und der Frauentugend,



Abb. 172. Das Wiederfinden. Aus dem Märchen der „Melusine“. Aquarell (0,78 m h., 1,335 m br.). Vgl. Abb. 167. Verlag von Paul Neff in Eßlingen. 1368/69. (Zu Seite 155.)




Abb. 173. Schwind-Denkmal. München. (Zu Seite 1.)

des Liebes- und des Familienlebens, wie sie nicht anmutiger und seelenvoller gedacht werden kann."

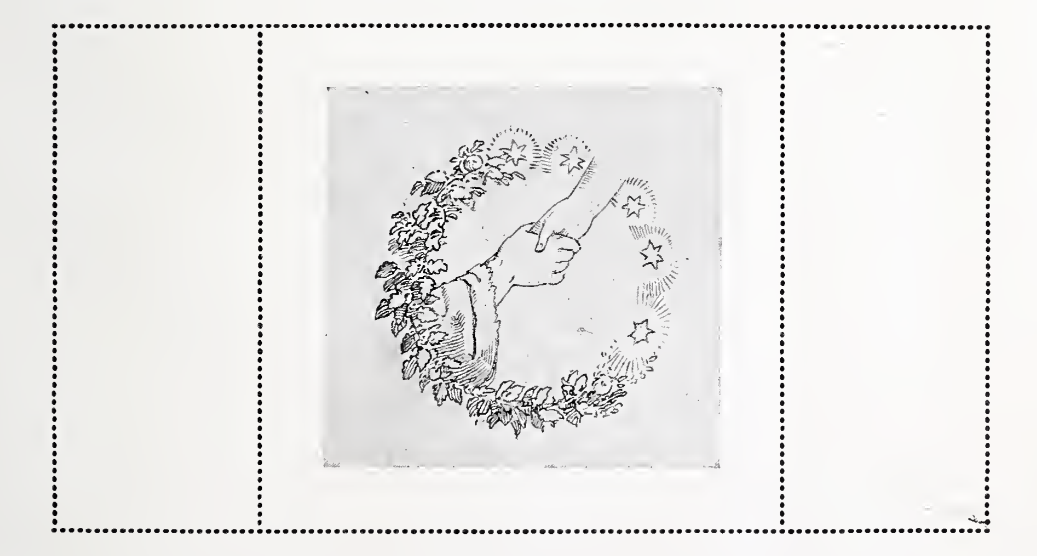
In der Erzählungskunst war Schwind mit der „Melusine" auf dem Gipfelpunkt angelangt. Während die einzelnen Bilder der „Sieben Raben" noch durch romanische Arkaden voneinander geschieden werden, entwickeln sie sich hier ganz organisch das eine aus dem andern (vgl. Abb. 171). Schwind hatte also hier bei einer umfangreichen Bilderfolge erzielt, was ihm bisher nur bei kleineren Werken, so bei der „Gerechtigkeit Gottes" und größtenteils auch bei der Lachner-Rolle geglückt war. Er dachte sich die „Melusine" als rundumlaufende Wandverzierung im Innern eines Rundtempels, etwa wie derjenige, in dem die Wasserjungfrauen ihren lustigen Reigen tanzen. Und in der Tat, die „Melusine" ist, rein kompositionell betrachtet, das Ideal eines Frieses und insofern des Meisters Meisterstück. „Steht nur zu befürchten," meinte Schwind selbst, während er an der Arbeit bereits tätig war, „daß die Geschichte am Modellzeichnen zugrunde geht. Mit der Brille sehe ich das Modell nicht, ohne Brille sehe ich meine Zeichnung nicht." Und dennoch kam das Werk zustande. Im Herbst 1867 hatte er geschrieben, daß er schon wieder so eine lange Geschichte wie die „Sieben Raben" begonnen, und im Januar 1870 wurde die „Melusine" zum erstenmal ausgestellt, nachdem er an seinem 66. Geburtstag den letzten Pinselstrich daran getan. Es war ihr ein Triumphzug durch ganz Deutschland beschieden, bis sie in Wien eine dauernde Heimstätte fand. Aber die „Melusine" war des Künstlers Schwanengesang.

Er hat später noch einige kleinere Sachen gezeichnet und einige Pläne geschmiedet, die aber nicht zur Ausführung kommen sollten. Dagegen war ihm noch ein volles Lebensjahr beschieden. Schwind hatte die wilde Zeit von 1848 durchgemacht, von der er nur die Schattenseiten sah. Er hatte das schwere Jahr 1866 durchgelitten, von dem er als Österreicher nur das Trübe und Schmerzliche sehen konnte. Nun sollte es ihm auch beschieden sein, die herrlichen Jahre 1870/71, das Neuerstehen des einigen Deutschlands noch zu erleben. Diese

Einigung ward um einen schweren Preis erkämpft, um den endgültigen Ausschluß Österreichs, eines der schönsten deutschen Länder, das Deutschland Männer wie Grillparzer, Mozart, Schubert, Schwind gegeben! Aber als echter Deutsch-Österreicher empfand Schwind nicht nur für Österreich, sondern auch für das neue Deutsche Reich, so daß er in den allgemeinen Jubel von ganzer Seele einstimmte. Es war das letzte Glück, das ihm beschieden war. Bald darauf sollte er die Augen schließen.

Schwind litt schon seit langen Jahren. Er, der von Hause aus kräftige, vollblütige Mann, litt an „Nervenspektakel" und Kongestionen, die er anfangs erfolgreich durch Badereisen bekämpfte. Später aber kam Asthma und Doppelsehen hinzu, das alle Arbeit unmöglich machte. Am 8. Februar 1871 trat ein so heftiger Anfall ein, daß er nach langem Ringen mit dem Übel sich von seiner jüngsten Tochter Helene vom Bette auf den Lehnstuhl führen ließ. Erschöpft sank er dort nieder. Seine Tochter fragte, wie es ihm gehe. Er anwortete: „Ausgezeichnet!" — neigte das Haupt auf die Seite und — verschied.

Moritz von Schwind war einer der liebenswürdigsten, humorvollsten, erfindungs- und empfindungsreichsten deutschen Künstler. Nach den Worten des Grafen Schack der Karl Maria von Weber der Malerei. Und so trifft auch auf ihn zu, was Richard Wagner an der Leiche Webers gesprochen hat. Ja, diese Worte bilden sogar die erschöpfendste Charakteristik der Schwindschen Kunst, ohne darauf gemünzt zu sein: „Nie hat ein deutscherer Künstler gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend zarten Fasern an dieses deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht. Ja, diese Kindlichkeit war es, die deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte; und in dieser Keuschheit lag deine Eigentümlichkeit: wie du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden — du brauchtest nur zu empfinden, so hattest du auch das Ursprünglichste *erfunden*. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmals deiner deutschen Abkunft dich nie entäußern, du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Brite dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert dich der Franzose, aber *lieben* kann dich nur der Deutsche, du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen."



# Anmerkungen.

(Vgl. das Literatur-Verzeichnis.)

1. Friedrich Haack. Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. 4. Aufl. Eßlingen a. N. Paul Neff Verlag, 1913, S. 127. — 2. vgl. Gustav Freytag, Bilder aus der deutschen Vergangenheit. — 3. Ich schreibe im Gegensatz zu der heutigen Schreibweise Moritz mit t, weil Schwind selbst seinen Vornamen so geschrieben. — 4. Regnet, S. 30. Nicht Schweden, wie irrtümlich an anderer Stelle. — 5. Führich, S. 2. Überhaupt ist das Tatsächliche der Abstammung und des Jugendlebens hauptsächlich dem Buch von Führich entnommen. — 6. Bezirks-Amts Mindelheim. Nicht Burgstadt. — 7. Otto Weigmann, Klassiker der Kunst. Schwind. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt 1906, S. XII. — 8. Führich, S. 4. — 9. Berggruen, Die graphischen Künste, Bd. I, S. II. — 10. Führich, S. 5, Anm. — 11. Weigmann, S. XIII. — 12. Führich, S. 10. — 13. Weigmann, S. XIV. — 14. vgl. Pecht, Deutsche Künstler. S. 197/8. — 15. vgl. auch Nagler, Künstler-Lexikon XV, S. 415 f. — 16. Berliner Jahrhundert-Ausstellung Nr. 899. — 17. Moritz Necker, M. v. Sch. Blätter für literarische Unterhaltung, Leipzig 1898, S. 353 ff. — 18. Weigmann a. a. O., S. XVII. — 19. Holland, S. 4 u. 6. — 20. Holland, S. 9/10. — 21. Schack, S. 13. — 22. Weigmann, S. XVII. — 23. Führich, S. 14, Anm. 2, vgl. auch Philostratische Gemälde, hrsgeg. von Richard Förster. Anm. 3. — 24. im 6. Bd. von „Kunst und Altertum", vgl. Führich, S. 14. — 25. „Die Hochzeit des Figaro." Von Moritz v. Schwind. 30. Lichtdrucktafeln mit Einleitung von A. Trost. Eleg. geb. in altwiener Ausstattung, Querquart, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1904. — 26. vgl. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 1060 und „Vom Fels zum Meer" XVI. Jahrg. 12. Heft, S. 532. Vgl. auch S. 22 der ersten Aufl. dieses Buches, sowie die Berichtigung von A.(loys) T.(rost) in den „Mitteilungen", Beil. zu den Graph. Künsten. Wien 1899, S. 19. — 27. vgl. die Beurkundung auf der Rückseite dieses Bildes. — 28. vgl. Förster, Geschichte der deutsch. Kunst V. S. 134 und Pecht, Deutsche Künstler, S. 201. Schwind ist jedenfalls mit dem Entwurf zum „Wunderlichen Heiligen" in den Münchener Künstlerkreis eingetreten. Der „Wunderliche Heilige" ist in verschiedenen Fassungen auf uns gekommen. Weigmann a. a. O., S. 540 u. 544 hat festgestellt, daß das bekanntere und schönere Exemplar, im Besitz von Herrn Universitätsprofessor Dr. Ernst Frhr. von Schwind in Wien, um fast 10 Jahre später ausgeführt wurde als das Flügelaltärchen im Besitz von Frau Geheimrat v. Liszt in Charlottenburg. Aber auch dieses ist als Originalarbeit des Künstlers gut bezeugt. Es ist nun merkwürdig, beim Vergleich beider Fassungen zu beobachten, wie sich Schwind nicht nur zu einer edleren Einfachheit durchgerungen, sondern wie er auch die einzelnen Haltungs- und Bewegungsmotive der Gestalten sowie die Faltenmotive besser begründet und naturgetreuer durchgeführt hat. — Nach einer gütigen brieflichen Mitteilung von Frau Geheimrat von Liszt soll sich übrigens im Besitz ihres Bruders, des Oberfinanzrats Frhr. von Friedenfels in Wien, noch ein schönes Exemplar von dem einen Flügel des „Wunderlichen Heiligen" befinden. Dieses Bild ist in der Literatur noch nicht erwähnt. — 29. damit ist die jetzige k. Alte Pinakothek gemeint. — 30. das jetzt „Gerard David" getaufte Bild (Nr. 118) galt damals als van Eyck. — 31. damit ist das Brustbild Nr. 1052 gemeint, das wahrscheinlich Bindo Altoviti vorstellt, damals aber irrtümlich für ein Selbstporträt Raffaels gehalten wurde. — 32. nach H. Dr. J. Naue. — 33. Weigmann a. a. O., S. XXII. — 34. M. Necker, Blätter für literarische Unterhaltung, Lpzg. 1898, S. 354. — 35. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 116. — 36. Weigmann a. a. O., S. XXIV. — 37. Weigmann a. a. O., S. XXV. — 38. über Schwinds italienische Reise vgl. den Aufsatz von Moritz Necker: „Moritz von Schwind in Rom" in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1897, Nr. 27. — 39. vgl. Johannes Proelß, Scheffel. — 40. vgl. Weigmann, S. XXVIII u. 542. Die Lebensgeschichte Schwinds steht noch nicht bis in alle Einzelheiten genau fest. Es scheint, daß er sich damals nach seiner Rückkehr

aus Italien — noch Junggesell — bald in Wien, bald in München, bald in Karlsruhe aufhielt, bis er sich endgültig in letzterer Stadt festsetzte. — 41. Richard Förster, M. v. Schwinds Philostratische Gemälde, Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel. — Erwünscht wäre eine eingehende stilkritisch vergleichende Studie über Schwinds Philostratische Gemäldegalerie und das antike Vasenbild. Bei allen sonstigen Vorzügen reicht Schwind natürlich nicht an das kräftige Naturgefühl seiner Vorbilder heran. — 42. Holland, S. 100/1. — 43. Holland, S. 101. — 44. Regnet, S. 111. — 45. Führich. S. 38. — 46. vgl. A.(loys) T.(rost), Beil. zu den Graph. Künsten. Wien 1899, Nr. 2. S. 19. — 47. Danach ist Weigmann, S. 543, Erläuterung zu S. 220 oder vielmehr „Donner von Richter" zu berichtigen. Vgl. Jahrbücher der Deutschen Geschichte. Bernhardi, Wilh.: Konrad III. Teil II, Leipzig 1883, S. 526, Anm. 50: „Nach Frankfurt scheint die in der Vita Bern. IV, C. 5, § 31 berichtete Episode zu gehören, falls nicht eine Verwechselung mit Speyer vorliegt: Tantus erat concorsus, ut . . . rex, cum aliquando populum comprimentem coercere non posset, deposita chlamyde, virum sanctum in proprias ulnas suscipiens de basilica exportavit." Vgl. auch Staacke, Deutsche Geschichte. Bd. I. S. 420 und A. Neander, Der heilige Bernhard und sein Zeitalter. Hamburg u. Gotha 1848. S. 348. — 48. vgl. „Kunstblatt" N. 59 vom 30. November 1848. — 49. Riehl in der „Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1890, Nr. 69, S. 3. — 50. a. a. O. Nr. 67, S. 1. — 51. Diese Erläuterung habe ich nach einem Brief an Schober vom 24. Juni 1850 (vgl. Holland S. 130 f.) und einer vom Grafen Raczynski erbetenen Erklärung zusammengestellt, um in Kürze alles zu geben, was Schwind über das Bild geäußert hat. Der Briefwechsel Schwinds mit dem Grafen Raczynski befindet sich im Handzeichnungen-Kabinett der Berliner Nationalgalerie. — 52. A. T., Graph. K. a. a. O. — 53. Führich, S. 39/40. — 54. Weigmann a. a. O., S. XX. — 55. vgl. A. T., Graph. K. a. a. O. — 56. Grandauer, Chronik des k. Hof- und Nationaltheaters in München. München 1878, S. 143. — 57. Pecht, Deutsche Künstler, S. 225. — 58. vgl. Pecht, Deutsche Künstler, S. 225. — 59. vgl. „Scheffels Leben und Dichten" von Johannes Proelß, S. 417. — 60. Moritz Necker, M. v. Sch., Blätter f. literar. Unterhaltg. 1898, S. 354. — 61. Alle auf Scheffel bezüglichen Stellen sind dem Buch von Proelß entnommen. — 62. Dieses Stück der Lachner-Rolle ist bei Führich, S. 23 abgebildet. — 63. abgedruckt bei Führich, S. 72 f. — 64. Katalog der Wiener Schubert-Ausstellung 1897, Nr. 512, vgl. zu diesem Absatz auch Wurzbach, S. 146 f. — 65. Regnet, S. 107. — 66. Pecht, Geschichte der Münchener Kunst, S. 116. — 67. Ludwig Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, Frankfurt a. M., Johannes Alt. Siebente Aufl., S. 40 der Nachträge. Der Sachse Richter hat aber den Wiener Dialekt Schwinds gänzlich mißverstanden. So wie er Schwind reden läßt, hat sich dieser sicherlich niemals ausgedrückt. Für Jedermann, der an süddeutsche Mundarten gewöhnt ist, klingen Schwinds Worte in Richters Wiedergabe so entstellt, daß ich mich veranlaßt gesehen habe, die stärksten Entstellungen in, wie ich sagen möchte, Wiener Halbmundart zurück zu übersetzen, deren sich Schwind ja voraussichtlich Richter gegenüber bedient haben dürfte. — 68. Schack, S. 11. — 69. vgl. Schack. Ich sehe nicht ein, weshalb der Verfasser des Kataloges der weiland Schackschen, jetzigen Kaiserlich deutschen Gemäldegalerie in München den prägnanten Titel „Des Knaben Wunderhorn" für dieses Gemälde nicht wagt und sich statt dessen mit einer blassen und farblosen Beschreibung begnügt. — 70. Dieser Titel ist vor mir allerdings nur von Führich, S. 109, gewagt worden. Führich scheint mir aber damit den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben. — 71. vgl. Schack. — 72. vgl. Schacks Auseinandersetzungen über dieses Bild. — 73. Schack, S. 13. — 74. Wegen der Verwandtschaft mit der modernen Kunst wird „Die Morgenstunde" gegenwärtig bisweilen als Höhepunkt der Schwindschen Malerei gepriesen. Mit Unrecht! — Was Schwind hier als „Maler" eines lichterfüllten Innenraumes geleistet hat, leisten gegenwärtig viele, und haben auch zu seinerzeit andere (Kersting, Friedrich, Menzel!) ebensogut, wenn nicht besser gegeben. Was Schwinds ureigentliche und besondere Bedeutung ausmacht, ist dagegen die Märchenerzählung, und darauf muß man hinweisen, wenn man seine künstlerische Eigenart ins rechte Licht setzen will. — Übrigens ist das Münchener Exemplar der „Morgenstunde" in der Schack-

galerie künstlerisch ungleich wertvoller als die etwas später entstandene, im Privatbesitz befindliche Darmstädter Variante, die auf der Berliner Jahrhundert-Ausstellung zu sehen war. Zweimal hintereinander ist selbst einem Schwind dergleichen nicht gleich gut gelungen! — 75. vgl. die im Verlag von Dr. Albert erschienene „Schack-Galerie". — 76. vgl. Muther, S. 250. — 77. Bei Franz Hanfstaengl in München, 1904, mit begleitendem Text von Dr. Weigmann. — Außerdem von Dr. Otto Kronseder in dessen Lachner-Biographie in „Altbayerische Monatsschrift", hrsgeg. vom Historischen Verein von Oberbayern. Jahrgang 4, Heft 2 u. 3. — 78. Riehl, Nr. 67, S. 2. — 79. Führich, S. 96. — 80. vgl. Schack, S. 9. — 81. Führich, S. 96/97. — 82. Der auch als Sammler von Handzeichnungen in Kunstkreisen einst bekannte verstorbene Direktor Franz Stein der Bayer. Handelsbank in München hat mir in dieser Weise sein erstes Zusammentreffen mit Schwind erzählt. — 83. Riehl, Nr. 67, S. 2. — 84. vgl. Regnet, S. 109. — 85. Der auf die „Schöne Lau" bezügliche Absatz ist mit möglichst wortgetreuer Anlehnung an Mörikes „Historie" (vgl. das Verzeichnis der Abbildungs-Werke) verfaßt. Ich habe absichtlich die dorther entlehnten Sätze von meinen eigenen, die ich zur Verbindung einschieben mußte, nicht durch Anführungsstriche geschieden, um dem Leser einen möglichst geschlossenen Eindruck zu vermitteln. — 86 vgl. Pecht, Deutsche Künstler, S. 225.



# Abbildungswerke.

Radier-Almanach mit Text von Feuchtersleben. (Zürich 1844.) Karlsruhe, A. Bielefelds Hofbuchhandlung.

Schwinds Entwürfe zu den Wandgemälden in Hohenschwangau. Stiche von J. Naue und H. Walde. Leipzig, Dürr.

Aschenbrödel, 3 Blätter in Kupferstich von Thäter. Verlag von Piloty & Löhle in München.

Aschenbrödel, Holzschnittausgabe nach den Thäterschen Stichen, mit Text von H. Lücke. Leipzig, Dürr 1873.

Das Märchen von den Sieben Raben usw. In Holzschnitten. Leipzig. Dürr 1874.

Die Sieben Raben und die schöne Melusine unter dem Titel „Deutsche Märchen". Stuttgart, Neff.

Die schöne Melusine. Photographische Lichtdruckausgabe. Stuttgart, Paul Neff.

Wandgemälde des Landgrafensaales auf der Wartburg. In Holzschnitt von A. Gaber. Leipzig, Dürr.

Leben der heiligen Elisabeth. Wandgemälde auf der Wartburg. Stiche von Theodor Langer. Leipzig, Wigand 1856.

Die sieben Werke der Barmherzigkeit. Stiche von J. Thäter. Leipzig, Wigand.

Die Historie von der schönen Lau von Eduard Mörike. Mit sieben Umrissen von M. v. Sch. In Kupfer radiert von Julius Naue. Leipzig, Göschen 1873.

M. v. Sch.s Illustrationen zu Fidelio. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Opernzyklus. 14 Kompositionen von M. v. Sch. München, F. Bruckmann 1880.

Graf Schack, Meine Gemälde-Sammlung. Mit Illustrationen in Heliogravüre und Autotypie. München, Dr. Albert.

Schwind-Album. München, Braun & Schneider 1880.

Zehn Schwind-Bilderbogen, München, Braun & Schneider (1904).

M. v. Sch.s Philostratische Gemälde. Im Namen des Vereins für Geschichte der bildenden Künste zu Breslau. Herausgegeben von Richard Förster. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903.

Deutsche Kunst. M. v. Sch.s Zyklus: „Die schöne Melusine". Berlin, Photographische Gesellschaft, 1904.

M. v. Sch., Die schöne Melusine. Herausgegeben vom „Kunstwart", München, Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag (1904).

M. v. Sch., Die sieben Raben. Herausgegeben vom „Kunstwart", München, Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag (1904).

Schwind-Mappen des „Kunstwart".

Schwind-Heft des „Kunstwart", anläßlich des 100. Geburtstags des Künstlers.

„Die Freude", ein deutscher Kalender für das Jahr 1904. Düsseldorf und Leipzig, Langewiesche.

Die Hochzeit des Figaro. Mit einer Einleitung von Dr. Aloys Trost. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst 1904.

Die Lachnerrolle mit erläuterndem Text von Dr. Otto Weigmann. München, Franz Hanfstaengl 1904.

Klassiker der Kunst. Schwind in 1265 Abbildungen. Herausgegeben von Dr. Otto Weigmann. Stuttgart u. Leipzig 1906.



# Literatur

(vgl. die Abbildungswerke).


Illustrierte Zeitung. 16. Juni 1860.

Julius Naue in der „Beilage zur Illustrierten Zeitung“ vom 25. November 1865 und 31. März 1866.

Eduard Ille, Dem Andenken M. v. Sch.s. München, Dr. Wolf 1871.

Lukas R. v. Führich, M. v. Sch. Leipzig, Dürr 1871.

A. W. Müller, M. v. Sch. Eisenach 1871.

Regnet, Münchener Künstlerbilder. Leipzig, Weigel 1871.

Karl Albert Regnet, M. v. Sch. im VII. Jahrgang der v. Lützowschen Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig, Seemann 1872.

Hermann Dalton, „Sechs Vorträge“. St. Petersburg 1872.

Ludwig Hevesi, M. Sch., Gegenwart 1872.

Hyacinth Holland, M. v. Sch. Stuttgart, Neff 1873.

A. v. Zahn, Zur Charakteristik M. v. Sch.s. Zeitschrift für bildende Kunst 1873. VII, S. 287.

Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Bd. 33. S. 127 f. Wien 1877.

Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Nördlingen, Beck 1877.

Bauernfeld, M. v. Sch. zum Gedächtnis. Nord und Süd III, 1877, S. 353.

Oskar Berggruen, Die graphischen Künste. I. Jahrgang. Wien 1879.

Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. München, Bassermann 1879.

Bernh. Schädel, Briefe von M. Sch., Nord und Süd XIV, 1880, S. 23. XV, 1881, S. 357.

Briefwechsel zwischen Schwind und Genelli. Herausgeg. von v. Donop. Zeitschr. für bildende Kunst. XI, S. 11.

Graf Schack, Meine Gemälde-Sammlung. München, Dr. Albert. (Nicht illustrierte Ausgabe der bereits oben unter den Abbildungswerken aufgeführten Veröffentlichung.)

O. Berggruen, Die Galerie Schack. Wien 1883.

Alph. Dürr, Ein halbvergessenes Werk von Schwind (Wandmalereien in Hohenschwangau) in der Festschrift zu Ehren Anton Springers. Leipzig 1885, S. 231—239.

Heinrich Pallmann, Katalog der M. v. Sch.-Ausstellung. Frankfurt 1887.

Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. München, Bruckmann 1888.

Veit Valentin, Kunst, Künstler und Kunstwerke. Leipzig 1888.

Adolf Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. Leipzig, Grunow 1889.

Briefwechsel zwischen Schwind und Mörike. Mitget. von J. Baechtold. Leipzig 1890.

W. H. Riehl, Erinnerungen an M. v. Sch. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 67 und 69. (Wieder abgedruckt in dessen Studien und Charakteristiken. Stuttgart 1891.)

Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. I. Band. München, Hirth 1893.

Briefe von M. v. Sch. an Eduard Bauernfeld. Mitget. von Dr. H. Holland. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 1896.

Briefe von M. v. Sch. an den Bildhauer Ludwig Schaller. Bearbeitet von H. Holland.

Moritz Necker, M. v. Sch.s Briefe, Neue Freie Presse, 29. u. 30. April 1896.

Derselbe, Briefe Schwinds an den Buchhändler Weigand aus dem Jahre 1844. Zeitschr. für bildende Kunst. Juli 1896.

H. E. von Berlepsch, Zum 25. Todestage M. v. Sch.s. Kunst für Alle, 1896.

M. v. Sch. in Rom. Von Moritz Necker. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897. Nr. 27.

Katalog der Schubert-Ausstellung, Wien 1897.

Moritz Necker, M. v. Sch., Blätter für literarische Unterhaltung. Leipzig 1898. S. 353.

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Georg Bondi 1899. 3. Aufl. 1907.

Aloys Trost, M. v. Sch., Beilage Nr. 2 zu den Graphischen Künsten. Wien 1899.

Derselbe, M. v. Sch. und das Wiener Opernhaus. Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 21. Bd., Wien 1900, S. 112 ff.

Derselbe, Briefe M. v. Sch.s. Eine Nachlese. In Festschrift, Theodor Gomperz dargebracht zum 70. Geburtstag. Wien 1902.

Derselbe, Ein unbekanntes Bild M. v. Sch.s. Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903.

Julius Naue, Worte und Wirken von M. v. Sch. München, Piloty & Loehle 1904.

H. Holland, M. v. Sch. Hochland 1904.

Paul Schmidt, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1904. S. 105.

Friedr. Haack, M. v. Sch., Kunst für Alle, 1904, S. 117.

Derselbe, M. v. Sch., Westermanns Monatshefte, März 1904.

Otto Donner von Richter, Zur Erinnerung an M. v. Sch. bei seinem 100. Geburtstage. Deutsche Monatsschrift f. das gesamte Leben der Gegenwart. 3. Jahrg. Berlin 1904, S. 310 ff.

Derselbe, M. v. Sch.s Tätigkeit in Frankfurt a. M. Bei Veranlassung der Schwindausstellung im Frankfurter Kunstverein 1904.

Otto Grautoff, M. v. Sch. In „Die Kunst“, herausgeg. von Richard Muther. 39. Bd., Berlin 1904.

Adelbert Matthaei, M. v. Sch. Rede. Kiel 1904.

Alexander Nicoladoni, M. v. Sch. und seine Beziehungen zu Linz. S.-A. Linz 1904.

Überhaupt hat das Jubiläumsjahr 1904 Aufsätze über Sch. in einer großen Anzahl von Zeitungen und Zeitschriften gebracht.

Otto Weigmann, Katalog der Münchener Schwindausstellung 1904.

Derselbe, M. v. Sch. in „Die Kunst unsrer Zeit“, Jahrg. XVI. Auch als S.-A. München 1905.

Walther Eggert Windegg, Künstlers Erdenwallen, Briefe von M. v. Sch. München 1912.

---

Weitere Literatur der letzten Jahre in Jellineks Internationaler Bibliographie der Kunstwissenschaft, im Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie, Leipzig 1909, und in den Monatsheften zur Kunstwissenschaft.



# Verzeichnis der Abbildungen.



